

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

FLAVIO GABRIEL PARRO DA SILVA

**A CONSTRUÇÃO DE UM SOLISTA:
UM ESTUDO MULTICASOS COM
TROMPETISTAS SOLISTAS INTERNACIONAIS**

SÃO PAULO
2019

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

FLAVIO GABRIEL PARRO DA SILVA

**A CONSTRUÇÃO DE UM SOLISTA:
UM ESTUDO MULTICASOS COM
TROMPETISTAS SOLISTAS INTERNACIONAIS**

Tese apresentada ao Departamento de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, *Campus* de São Paulo como pré-requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em música.

Área de concentração: Música: processos, práticas e teorizações em diálogos.

Linha de pesquisa: Música, Epistemologia e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Regina Albano de Lima.

SÃO PAULO

2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

G118c	<p>Gabriel, Flávio (Flávio Gabriel Parro da Silva), 1980- A construção de um solista: um estudo multicasos com trompetistas solistas internacionais / Flávio Gabriel Parro da Silva. - São Paulo, 2019. 154 f.: il.</p> <p>Orientadora: Prof^a Dr^a Sonia Regina Albano de Lima Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Trompete - Desempenho. 2. Músicos. 3. Prática interpretativa (Música). I. Lima, Sonia Regina Albano de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 788.92</p>
-------	---



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de São Paulo



CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: A Construção de um solista: Um estudo multicaseos com trompetistas solistas internacionais

AUTOR: FLAVIO GABRIEL PARRO DA SILVA

ORIENTADORA: SONIA REGINA ALBANO DE LIMA

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Doutor em MÚSICA, área: Música: Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. SONIA REGINA ALBANO DE LIMA
Instituto de Artes da UNESP / (Voluntário UNESP)

Profa. Dra. SÔNIA MARTA RODRIGUES RAYMUNDO
Departamento de Música / Universidade Federal de Goiás (Profa. Colaboradora)

Prof. Dr. ANTONIO MARCOS SOUZA CARDOSO
Escola de Música e Artes Cênicas / Universidade Federal de Goiás

Prof. Dr. MAICO VIEGAS LOPES
Universidade de Brasília

Prof. Dr. PAULO ADRIANO RONQUI
Instituto de Artes / UNICAMP

São Paulo, 29 de outubro de 2019

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, todo meu amor.

AGRADECIMENTOS

Aos meus amados pais, Aparecida e José Balbino. Minha eterna gratidão pela educação e amor incondicional com o qual me criaram.

As minhas amadas irmãs e cunhados, Ana Lúcia, Renata Cristina, Gilson e Jonas, pelo companheirismo e exemplo de comprometimento com o próximo.

Aos amados sobrinhos, Gabriel, Daniel e Maria Luiza, pela amizade e carinho recebido.

As minhas amadas Bárbara e Clara, por me amarem e apoiarem ao longo dessa jornada.

A minha querida orientadora, Professora Dra. Sonia Regina Albano de Lima, pelo carinho e sobretudo, paciência com a qual me auxiliou na execução desse trabalho.

Aos professores Dr. Antonio Marcos Cardoso, Dr. Carlos Sulpicio, Dr. Marcio Guedes, Dr. Maico Lopes, Dr. Paulo Ronqui e Dra. Sonia Ray por suas valiosas contribuições durante o exame de qualificação e defesa desse trabalho.

A amiga Cláudia Marques, pela revisão minuciosa do texto.

Ao amigo Radegundis Tavares, pelo acolhimento e apoio nos momentos de incertezas quanto aos rumos desse trabalho.

A Verena Jakobsen Barth pelo envio de sua tese, da Alemanha ao Brasil, gratuitamente, a mim, um desconhecido, pelo puro interesse de ajudar em uma pesquisa sobre esse nobre instrumento.

Aos trompetistas escolhidos para essa pesquisa: Rafael Méndez (*in memorian*), Timofei Dokshizer (*in memorian*), Maurice André (*in memorian*), Wynton Marsalis, Håkan Hardenberger, Ole Antonsen, Sergei Nakariakov, Alison Balsom e Pacho Flores, pela inspiração e demonstração de exemplo a ser seguido.

Aos meus professores, maestros Bartolomeu Antonio Rosa e Carlos Binder, Clóvis Beltrami e Nailson Simões, pelo amor com que me ensinaram os caminhos a percorrer com meu instrumento.

Por fim, agradeço a todos os meus alunos, com quem tanto tenho aprendido ao longo desses anos.

EPÍGRAFE

*Os progressos obtidos por meio do ensino são lentos;
Já os obtidos por meio de exemplos são mais imediatos e eficazes.*

Lucius Annaeus Seneca.

RESUMO

O estudo de multicasos que se segue teve como objetivo investigar os processos de formação de um solista internacional de trompete mediante a análise da trajetória de vida de nove trompetistas com reconhecida carreira internacional, utilizando como parâmetros de análise os estágios de desenvolvimento propostos pela ciência da expertise. Para tanto realizou-se uma pesquisa qualitativa fundamentando-se em revisão de literatura. A revisão de literatura concentrou-se em textos relacionados ao desenvolvimento da expertise em todas as áreas de conhecimento e principalmente, no desenvolvimento da expertise em música. Os trompetistas solistas escolhidos foram: Rafael Méndez, Timofei Dokshizer, Maurice André, Wynton Marsalis, Håkan Hardenberger, Ole Antonsen, Sergei Nakariakov, Alison Balsom e Pacho Flores. Para a análise do material coletado foram utilizados os estágios de desenvolvimento da expertise propostos pelos pesquisadores Anders Ericsson (2016), Isabela Wagner (2015), Rena Subotnik e Linda Jarvin (2005) os quais compõem o referencial teórico de presente pesquisa. A partir dos dados coletados e das análises efetuadas, foi possível identificar similaridades entre a trajetória de vida dos solistas escolhidos e os estágios propostos pelos autores de referência e, assim, apontar aspectos inerentes à formação do trompetista-solista. Os resultados dos estudos desenvolvidos permitiram a elaboração de um quadro com quatro estágios do desenvolvimento trilhados pelos trompetistas solistas pesquisados como conclusão da pesquisa. Espera-se que este quadro e a argumentação que o justifica possam auxiliar trompetistas e pedagogos do trompete em suas atuações.

Palavras-chave: Trompete; Solista; Expertise; Música; Educação.

ABSTRACT

The following multicase study aimed to investigate the processes of formation of an international trumpet soloist by analyzing the life trajectory of nine trumpeters with recognized international careers, using as parameters of analysis the stages of development proposed by the science of expertise. Therefore, a qualitative research was conducted based on literature review. The literature review focused on texts related to the development of expertise in all areas of knowledge and especially the development of expertise in music. The soloist trumpeters chosen were: Rafael Méndez, Timofei Dokshizer, Maurice André, Wynton Marsalis, Håkan Hardenberger, Ole Antonsen, Sergei Nakariakov, Alison Balsom and Pacho Flores. For the analysis of the collected material were used the stages of development of expertise proposed by the researchers Anders Ericsson (2016), Isabela Wagner (2015), Rena Subotnik and Linda Jarvin (2005) which make up the theoretical framework of this research. From the collected data and the analyzes performed, it was possible to identify similarities between the life path of the chosen soloists and the stages proposed by the reference authors and, thus, to point out aspects inherent to the formation of the soloist trumpeter. The results of the developed studies allowed the elaboration of a four-stage framework of development followed by the soloist trumpeters surveyed as a conclusion of the research. It is hoped that this framework and the reasoning that justifies it can assist trumpet players and trumpet educators in their performances.

Keywords: Trumpet; Soloist; Expertise; Music; Education.

RESUMEN

L'étude multicase suivante visait à étudier les processus de formation d'un soliste de trompette international en analysant la trajectoire de vie de neuf trompettes ayant des carrières internationales reconnues, en utilisant comme paramètres d'analyse les stades de développement proposés par la science de l'expertise. Par conséquent, une recherche qualitative a été menée sur la base d'une revue de la littérature. La revue de la littérature s'est concentrée sur les textes relatifs au développement de l'expertise dans tous les domaines de la connaissance et en particulier au développement de l'expertise en musique. Les trompettistes solistes choisis étaient: Rafael Méndez, Timofei Dokshizer, Maurice André, Wynton Marsalis, Håkan Hardenberger, Ole Antonsen, Sergei Nakariakov, Alison Balsom et Pacho Flores. Pour l'analyse du matériel collecté, nous avons utilisé les étapes de développement de l'expertise proposée par les chercheurs Anders Ericsson (2016), Isabela Wagner (2015), Rena Subotnik et Linda Jarvin (2005) qui composent le cadre théorique de cette recherche. À partir des données collectées et des analyses effectuées, il a été possible d'identifier des similitudes entre le chemin de vie des solistes choisis et les étapes proposées par les auteurs de référence et, ainsi, de souligner les aspects inhérents à la formation du trompettiste soliste. Les résultats des études développées ont permis d'élaborer un cadre de développement en quatre étapes suivi par les trompettistes solistes interrogés en conclusion de la recherche. On espère que ce cadre et le raisonnement qui le justifie peuvent aider les trompettistes et les éducateurs à la trompette dans leurs performances.

Mots-clés: Trompette; Soliste; Expertise; La musique; Éducation.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Estágios do desenvolvimento da expertise - Anders Ericsson (2016)	20
Quadro 2 - Estágios do desenvolvimento da expertise - Isabela Wagner (2015)	22
Quadro 2- estágios do desenvolvimento da expertise - rena subotnik e linda jarvin	22
Quadro 4- Solistas internacionais pesquisados	25
Quadro 5- Fatores relevantes nos trabalhos de Ericsson (2016) e Wagner (2015).....	35
Quadro 6- Fatores relevantes nos trabalhos de Ericsson (2016), Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005).....	41
Quadro 7- Aspectos relevantes nos trabalhos de Ericsson (2016), Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005).....	46
Quadro 8- Fatores importantes nos trabalhos de Ericsson (2016), Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005).....	53
Quadro 9- Categorias para análise	61
Quadro 10 - Referência de trajetórias	121
Quadro 11 - Solistas com suas respectivas idades de inícios estudos.....	121
Quadro 12 - Solistas e pais.....	123
Quadro 13 - Professor e sua principal atividade	127
Quadro 14 - Período de permanência com os respectivos professores.....	127
Quadro 15 - Local da graduação	128
Quadro 16 - Ocorrência e idade	129
Quadro 17 - Principal professor, principal atividade	130
Quadro 18 - Conexão com o primeiro professor	134
Quadro 19 - Premiações.....	136
Quadro 20 - Principais empresas	139
Quadro 21 - Informações dos solistas.....	140
Quadro 22 - Informações sobre gravações e discos dos solistas	142
Quadro 23 - Quadro de referência dos quatro estágios de um solista internacional de trompete.	143

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
2. METODOLOGIA DA PESQUISA	19
2.1 ABORDAGENS E MÉTODO PARA O ESTUDO DA EXPERTISE	20
2.2 ESCOLHA DOS TROMPETISTAS A SEREM ESTUDADOS	24
2.3 REFERÊNCIA SOBRE OS TROMPETISTAS ESCOLHIDOS	25
2.4 PARÂMETROS PARA A ORGANIZAÇÃO DOS ESTÁGIOS DE DESENVOLVIMENTO DA EXPERTISE	26
3. A CIÊNCIA DA EXPERTISE.....	29
3.1 ESTÁGIOS DE DESENVOLVIMENTO DA EXPERTISE	33
3.1.1 PRIMEIRO ESTÁGIO.....	34
3.1.1.1 <i>Características iniciais</i>	35
3.1.1.2 <i>Ambiente familiar</i>	36
3.1.1.3 <i>Professores</i>	40
3.1.1.4 <i>Motivação</i>	40
3.1.2 SEGUNDO ESTÁGIO	41
3.1.2.1 <i>Características iniciais</i>	42
3.1.2.2 <i>Ambiente familiar</i>	42
3.1.2.3 <i>Professores</i>	43
3.1.2.4 <i>Motivação</i>	45
3.1.3 TERCEIRO ESTÁGIO	45
3.1.3.1 <i>Características iniciais</i>	47
3.1.3.2 <i>Ambiente familiar</i>	47
3.1.3.3 <i>Professor</i>	47
3.1.3.4 <i>Motivação</i>	50
3.1.3.5 <i>Outros fatores relevantes</i>	51
3.1.4 QUARTO ESTÁGIO.....	53
3.1.4.1 <i>Características iniciais</i>	54
3.1.4.2 <i>Professores</i>	54
3.1.4.3 <i>Competições internacionais</i>	55
3.1.4.4 <i>Redes de apoio</i>	57
3.1.4.5 <i>Motivação</i>	59
3.1.5 ADAPTAÇÕES PARA A ANÁLISE DOS SOLISTAS ESTUDADOS	60
4. OS SOLISTAS ESTUDADOS	62

4.1 RAFAEL MÉNDEZ (1906 – 1981).....	62
4.1.1 PRIMEIRO ESTÁGIO.....	62
4.1.2 SEGUNDO ESTÁGIO.....	63
4.1.3 TERCEIRO ESTÁGIO	64
4.1.4 QUARTO ESTÁGIO.....	67
4.2 TIMOFEI DOKSHIZER (1921 – 2005).....	69
4.2.1 PRIMEIRO ESTÁGIO.....	69
4.2.2 SEGUNDO ESTÁGIO.....	70
4.2.3 TERCEIRO ESTÁGIO	72
4.2.4 QUARTO ESTÁGIO.....	74
4.3 MAURICE ANDRÉ (1933 – 2012).....	75
4.3.1 PRIMEIRO ESTÁGIO.....	76
4.3.2 SEGUNDO ESTÁGIO.....	76
4.3.3 TERCEIRO ESTÁGIO	77
4.3.4 QUARTO ESTÁGIO.....	79
4.4 WYNTON MARSALIS (1961).....	80
4.4.1 PRIMEIRO ESTÁGIO	80
4.4.2 SEGUNDO ESTÁGIO.....	81
4.4.3 TERCEIRO ESTÁGIO	83
4.4.4 QUARTO ESTÁGIO.....	85
4.5 HÅKAN HARDENBERGER (1961).....	87
4.5.1 PRIMEIRO ESTÁGIO.....	88
4.5.2 SEGUNDO ESTÁGIO.....	89
4.5.3 TERCEIRO ESTÁGIO	90
4.5.4 QUARTO ESTÁGIO.....	93
4.6 OLE EDVARD ANTONSEN (1962).....	96
4.6.1 PRIMEIRO ESTÁGIO.....	96
4.6.2 SEGUNDO ESTÁGIO.....	98
4.6.3 TERCEIRO ESTÁGIO	99
4.6.4 QUARTO ESTÁGIO.....	101
4.7 SERGEI NAKARIAKOV (1977).....	103
4.7.1 PRIMEIRO ESTÁGIO.....	103
4.7.2 SEGUNDO ESTÁGIO.....	104
4.7.3 TERCEIRO ESTÁGIO	105
4.7.4 QUARTO ESTÁGIO.....	106
4.8 ALISON BALSOM (1978).....	108
4.8.1 PRIMEIRO ESTÁGIO.....	108

4.8.2	SEGUNDO ESTÁGIO.....	108
4.8.3	TERCEIRO ESTÁGIO	110
4.8.4	QUARTO ESTÁGIO.....	112
4.9	PACHO FLORES (1981)	114
4.9.1	PRIMEIRO ESTÁGIO.....	114
4.9.2	SEGUNDO ESTÁGIO.....	115
4.9.3	TERCEIRO ESTÁGIO	116
4.9.4	QUARTO ESTÁGIO.....	117
5.	ANÁLISE	121
5.1	- PRIMEIRO ESTÁGIO – INICIAL	121
5.1.1	INÍCIO DO APRENDIZADO	121
5.1.2	AMBIENTE FAMILIAR.....	123
5.1.3	PROFESSOR	125
5.2	- SEGUNDO ESTÁGIO – INTERMEDIÁRIO	125
5.2.1	AMBIENTE FAMILIAR.....	125
5.2.2	PROFESSOR	126
5.3	- TERCEIRO ESTÁGIO – AVANÇADO.....	129
5.3.1	PROFESSORES.....	130
5.3.1.1	<i>Relação professor-aluno</i>	132
5.3.2	COMPETIÇÕES	136
5.3.3	REDES DE APOIO.....	137
5.3.3.1	<i>Maestros, produtores e agentes</i>	137
5.3.3.2	<i>Fabricantes de instrumentos</i>	139
5.4	- QUARTO ESTÁGIO – PROFISSIONAL	140
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149

1. INTRODUÇÃO

Quais os caminhos trilhados por um trompetista até que este se torne um solista internacional? A busca por respostas para essa questão durante muitos anos permeou os sonhos do autor desta tese e boa parte dos amigos da mesma geração, servindo de orientação aos passos que foram dados em nossas carreiras. Inicialmente buscamos melhores professores, domínio técnico do instrumento e repertório, e posteriormente participamos de grandes festivais, competições e outras atividades relacionadas à atuação como solistas.

Enquanto nos inspirávamos com as belíssimas sonoridades e com os virtuosismos de nomes como Maurice André (1933 - 2012), Håkan Hardenberger (1962), Ole Antonsen (1962) e Wynton Marsalis (1962), para citar apenas alguns poucos exemplos, também tínhamos a sensação de que as realizações desses músicos estavam muito distantes de nossa realidade. As fotos nas capas dos *cds*, as orquestras que os acompanhavam e as salas de concertos que apareciam nos poucos vídeos que tínhamos acesso, acentuavam esse sentimento.

Ao final da graduação, fui aprovado em um concurso para trabalhar como trompetista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre – OSPA. Logo, participar ativamente dessa orquestra configurou-se primordial para a carreira profissional e o sonho de me tornar um solista passou para um segundo plano. Porém, após algumas atuações como solista a frente da OSPA e incentivado por colegas de trabalho, voltei a alimentar a ideia de tentar desenvolver uma carreira solo.

Em 2006 inscrevi-me no Concurso Internacional de Trompete Maurice André, em Paris. Vencer uma competição internacional parecia ser o caminho mais acertado para iniciar uma carreira solista. O próprio Maurice André havia sido vencedor do concurso ARD – *Arbeitsgemeinschaft der Rundfunkanstalten Deutschlands* (1963), em Munique, pouco antes de sua carreira deslançar. O vencedor naquele ano foi o venezuelano Francisco Pacho Flores (1981) que mais tarde se tornaria um grande amigo e fonte de inspiração para elaboração desta pesquisa.

Em 2010 participei do 62º Concurso Internacional Primavera de Praga na República Tcheca, e conquistei o segundo prêmio. Este prêmio me trouxe novos convites para atuar como solista em bandas, orquestras e como professor convidado em diversos festivais. Com certa projeção no cenário trompetístico nacional e sul americano, passei a vivenciar uma tarefa difícil, que era a de conciliar uma agenda de solista com a agenda interna do meu novo emprego, pois cerca de um ano antes do concurso havia ingressado como trompetista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo - OSESP. Além dessa dificuldade, a falta de parâmetros para conduzir

uma carreira como solista fizeram com que o sonho de me tornar um solista internacional viesse a ser algo novamente distante de ser alcançado.

Por alguns anos prossegui com o trabalho em orquestra, sem abandonar o desejo de construir a carreira almejada, porém, minha atuação como professor em festivais despertou o meu interesse pela docência, o que me levou a realizar o curso de mestrado profissional em práticas do ensino musical - PROEMUS, oferecido pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, no ano de 2014.

Em 2015, decidi aliar a casualidade do surgimento de uma vaga de professor universitário e meu gosto por lecionar, à ideia de que, trabalhando como professor universitário teria mais liberdade para aceitar um número maior de convites para atuar como solista. Se isso não acontecesse, ao menos poderia empreender para o futuro uma pesquisa científica/acadêmica sobre esse tema que insistia em me acompanhar.

A principal motivação para realizar esta pesquisa surgiu da possibilidade de que um dia essa tese poderia servir de orientação para futuras gerações de trompetistas brasileiros, além de responder aos meus próprios anseios como solista, oportunizando a mim e aos demais trompetistas e estudiosos da performance, um conhecimento sobre essa temática.

Ao longo dos anos tive o privilégio de conhecer, estudar e trabalhar com alguns solistas do meu instrumento e, em muitas ocasiões, a oportunidade de ouvir como eles conduziam suas carreiras. Esses relatos me pareceram fascinantes e dignos de serem narrados, ficando assim, armazenados em minha memória. Ao ler as biografias do violoncelista Antônio Meneses (2010) e do pianista Lang Lang (2009) percebi uma série de fatores comuns a ambos e, só então, me dei conta, que alguns deles foram relatados pelos solistas com quem convivi anteriormente. Foi a partir desse momento que intuí a possibilidade de realizar uma investigação relatando acerca desses fatores. Se o desenvolvimento técnico e musical que alcancei até o presente momento foi norteadado pelas informações de como esses grandes solistas conduziram seus estudos, passei a formular a hipótese de que talvez uma pesquisa sobre suas trajetórias de vida poderia apontar um caminho para que eu compreendesse o modo de como eles haviam construído suas carreiras.

Diante do desafio proposto, apresentei uma investigação dos processos de formação de um solista internacional de trompete, analisei e comparei a vida de nove trompetistas com reconhecida carreira internacional. A partir de parâmetros estabelecidos pela bibliografia consultada, busquei conhecer quais as capacidades e habilidades necessárias para obtenção desse *status* performático, e quais os fatores sociais, culturais e artísticos que teriam contribuído para isso.

Em busca de um modelo teórico que orientasse tais análises e comparações realizei

uma consulta aos catálogos de teses e dissertações brasileiras, disponibilizados pelos portais da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES¹ e da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações - BDTD², utilizando os termos *trompete solista*, *solista internacional* e *carreira de solista internacional*. Verifiquei que ambos não apresentavam pesquisas referendando em seus títulos os termos acima elencados. Em língua inglesa o resultado foi equivalente. O portal utilizado para esta pesquisa foi o site de buscas *Google Acadêmico*³. A pesquisa foi realizada inicialmente com os termos em inglês *trumpet soloist*, *international soloist* e *international soloist career*.

Posteriormente realizei novas buscas nas mesmas plataformas citadas, utilizando as palavras *experts*, *expertise* e *expertise* em música, como também, o termo em inglês *expertise in music*. Desta vez encontrei diversas pesquisas no país e no exterior. Apesar de encontrar investigações relacionadas à *expertise* em música, não encontrei material onde as trajetórias de vida de trompetistas solistas tivessem sido analisadas e comparadas.

Dentre a bibliografia levantada, o livro *Peak*⁴ (2016), em especial o capítulo *The Road to the extraordinary*⁵ de Anders Ericsson despertou a ideia de que seria possível realizar as análises das trajetórias de vida dos solistas pesquisados, sendo estas, orientadas por estágios de desenvolvimento da *expertise* propostos por esse autor. Posteriormente, foram adicionadas como principais referências para a realização desse trabalho, as pesquisas de Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005), que abordam o desenvolvimento da *expertise* em estágios na área da música. Baseado nos fatores relevantes em cada estágio mencionado pelos autores, e sem descartar o uso de outras literaturas que pudessem servir de apoio, realizei a análise da trajetória de vida de nove solistas internacionais de trompete, objetivando identificar padrões comuns entre eles. Essa análise resultou em quatro estágios de desenvolvimento do trompetista solista, além das considerações a respeito do processo de desenvolvimento desse profissional.

Para darmos um panorama sintetizado da estruturação que se deu nesta tese, o presente trabalho está dividido em seis partes: introdução, quatro capítulos e conclusão. Na introdução o assunto é contextualizado, expõe a motivação do autor, os benefícios, as contribuições pertinentes da trajetória de vida de solistas internacionais e os objetivos desse estudo. No primeiro capítulo é apresentada a metodologia de pesquisa adotada. No segundo capítulo são apontadas as teorias que fundamentam a tese, os conceitos e os resultados

¹ Disponível em <http://catalogodeteses.capes.gov.br/> acessado em 21 de abril de 2019

² Disponível em <http://bdtd.ibict.br/vufind/> acessado em 21 de abril de 2019

³ Disponível em <https://scholar.google.com.br/> acessado em 21 de abril de 2019

⁴ Traduzido no Brasil com o título de Direto ao Ponto, os segredos da nova ciência da expertise

⁵ O caminho para o extraordinário.

alcançados pelos autores que investigaram esta temática, seja na área musical ou em outras áreas de conhecimento. São indicados os princípios dos quatro estágios do desenvolvimento da expertise de acordo com os autores em questão. No terceiro capítulo é relatado o histórico de vida dos solistas referidos, organizados dentro dos quatro estágios propostos pelo referencial teórico. No quarto capítulo são realizadas as comparações entre o desenvolvimento dos instrumentistas contidos em cada estágio, bem como, apresentados os quatro estágios do desenvolvimento do trompetista solista. As considerações finais são compostas pelo processo de desenvolvimento de um trompetista solista internacional e sua pertinência como alvo dos objetivos aqui propostos. Enfim, cabe destacar que todas as traduções foram feitas pelo autor e os textos originais seguem em notas de rodapé.

2. METODOLOGIA DA PESQUISA

A presente pesquisa trata de um estudo multicase que avaliou o percurso formativo de nove trompetistas solistas internacionais. O estudo de casos múltiplos permite a observação de evidências em diferentes contextos, pela replicação do fenômeno, sem necessariamente se considerar a lógica de amostragem (YIN, 1989). O autor destaca que o estudo de caso é um método potencial de pesquisa quando se deseja entender um fenômeno social complexo, pressupõe um maior nível de detalhamento das relações entre os indivíduos e as organizações, bem como dos intercâmbios que se processam com o meio ambiente nos quais estão inseridos. O foco temporal é outro elemento decisivo para a escolha do método. Yin (*op.cit.*) destaca o método de casos como o mais adequado ao estudo de eventos contemporâneos e, neste caso, mais poderoso que a análise histórica.

A pesquisa, de abordagem qualitativa, teve início com um levantamento bibliográfico, no intuito de verificar como as habilidades necessárias foram tratadas e investigadas para a obtenção do *status* performático da expertise. Essa primeira fase da pesquisa foi realizada a partir do registro disponível da temática em questão decorrentes de pesquisas anteriores, como: livros, artigos, dissertações de mestrado, teses de doutorado e demais fontes disponíveis. Segundo Gil (2002, p. 44), “[...] a pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos”. O primordial privilégio da pesquisa bibliográfica encontra-se na “permissão ao investigador da abrangência de uma série de manifestações expandidas que acontecera, sendo documentado pelas fontes escritas” (Ibid., p. 45).

Em um segundo momento, foi realizado o processo de análise, através da pesquisa documental, muito similar à bibliográfica. Esta pesquisa toma como fonte de análise os documentos, cuja veracidade pode ser conferida, tais como: jornais, fotos, filmes, gravações, documentos legais. Como informa Gil (2002, p. 46), este tipo de pesquisa cuida de materiais que não receberam um tratamento analítico, ou que ainda poderão ser reelaborados de acordo com os objetos da pesquisa.

Na abordagem qualitativa, as ferramentas de coletas de dados permitiram compreender as ações, comportamentos, pensamentos e outros quesitos envolvidos no desenvolvimento de um solista internacional de trompete.

2.1 ABORDAGENS E MÉTODO PARA O ESTUDO DA EXPERTISE

Foram encontradas duas abordagens comumente utilizadas para o estudo da expertise na bibliografia consultada. A primeira estuda pessoas notadamente *experts*, com o intuito de compreender sua atuação dentro de suas especialidades. A segunda, estuda os *experts* comparando-os com os novatos.

No primeiro momento diversos métodos poderiam ser utilizados. Um deles - o método em retrospectiva, faz uma análise da trajetória do indivíduo para verificar se os resultados obtidos o qualificam como *expert*. Outro procedimento se refere ao uso de sistemas de classificação, como no caso de torneios de xadrez ou tênis, por exemplo (CHI, 2006). Nesta pesquisa optei por utilizar a primeira abordagem, pois não havia interesse em comparar os *experts* em trompete com novatos. O método em retrospectiva também se mostrou ideal já que em música não possuímos um sistema de classificação tão claro como nos torneios citados anteriormente.

Uma vez definida a abordagem e o método utilizado para o estudo da expertise, busquei parâmetros para a elaboração do referencial teórico utilizado na pesquisa. Foram escolhidos os trabalhos dos seguintes autores, alguns deles direcionados aos músicos: Ericsson (2016); Wagner (2015); Sosniak (2006); Subotnik e Jarvin (2005).

Ericsson (2016) apresenta uma série de estudos sobre os processos de desenvolvimento da expertise em diversas áreas. O autor divide esses processos em uma série de quatro estágios com os seguintes títulos: *começando*, *tornando-se sério*, *comprometimento* e *quebrando barreiras*⁶. Os fatores relevantes apresentados em cada estágio por esse autor estão representados no quadro abaixo:

QUADRO 3 - ESTÁGIOS DO DESENVOLVIMENTO DA EXPERTISE - ANDERS ERICSSON (2016)

Autor	Anders Ericsson (2016)
Título	Começando
Fatores relevantes	
	Primeiro contato ocorre na infância.
	Introdução ao tema de forma divertida.
	Pais possuem papel crucial. Dedicam tempo, atenção e encorajamento. Ensinam valores como autodisciplina, trabalho duro, responsabilidade e uso do tempo de forma construtiva.
	Crianças cujos pais estão envolvidos com música, sejam músicos profissionais ou amadores, frequentemente desenvolvem o mesmo interesse.
	Importância de irmãos mais velhos.
	Motivação Externa

⁶ O original em inglês: *Starting out, become serious, commitment e path breakers* (ERICSSON, 2016).

Título	Tornando-se sério
Fatores relevantes	
<p>Momento em que a criança demonstra maior interesse pelo campo em que se tornará <i>expert</i> e os pais encontram o 1º professor.</p> <p>Pais possuem o papel de incentivar e cobrar a prática, estabelecendo rotinas de estudos. Apoio financeiro.</p> <p>Em geral o primeiro professor não é um <i>expert</i> da área, mas realiza um bom trabalho com crianças.</p> <p>Posteriormente, com o desenvolvimento da criança, outro professor mais qualificado é procurado.</p> <p>Transição da motivação externa para interna.</p> <p>Após 2 a 5 anos de estudos, as crianças passam a se identificar como pertencentes à área que estudam ao invés de se identificar com outras áreas. como a escola ou vida social.</p>	
Título	Comprometimento
Fatores relevantes	
<p>Momento em que assumem o compromisso de se tornarem <i>experts</i> em suas áreas. Normalmente no começo ou meio da adolescência.</p> <p>Apoio predominantemente financeiro dos pais.</p> <p>Procuram professores <i>experts</i> mesmo que isso implique em mudanças dentro ou fora do país.</p> <p>Motivação interna.</p> <p>O estudante dedica todo seu tempo ao desenvolvimento da expertise em sua área.</p>	
Quebrando barreiras	
Fatores relevantes	
<p>Realização de feitos inéditos na área do <i>expert</i></p> <p>Motivação interna.</p> <p>A criatividade está associada ao trabalho duro.</p>	

Fonte: Ericsson (2016, p. 308).

Wagner, ao realizar uma pesquisa com noventa violinistas, incluindo entrevistas com nove professores e 30 pais de jovens virtuosos, apresenta uma série de três estágios pelos quais seus pesquisados costumam passar até completarem o processo de formação de solistas: 1º estágio – tríade de colaboração: professor, pais e criança; 2º estágio – crise e conexão de carreiras; 3º estágio – entrando na fase adulta⁷.

Os fatores relevantes apresentados em cada estágio por essa autora estão representados no quadro a seguir:

⁷ No original em inglês: *Triad collaboration – Teacher, parents, and child: Stage 1, Crisis and career coupling – Stage 2 e Entrance into adult careers – Stage 3* (WAGNER, 2015).

QUADRO 4 - ESTÁGIOS DO DESENVOLVIMENTO DA EXPERTISE - ISABELA WAGNER (2015)

Autora	Isabela Wagner (2015)
Título	1º estágio - Triade de colaboração: professor, pais e criança.
Fatores relevantes	
<p>Ingresso na classe de solista</p> <p>Os pais atuam como assistentes dos professores, incentivando e muitas vezes pressionando a prática intensiva.</p> <p>Orientados a tirar a criança da escola regular para dedicarem todo o tempo possível ao estudo do instrumento, um dos pais precisa dedicar tempo integral a educação da criança.</p> <p>Professor com nível <i>expert</i>, estabelece o projeto de vida para seu aluno. Recebe por suas aulas em dinheiro, ou em alguns casos por serviços prestados pelos pais. Aulas gratuitas são consideradas como reconhecimento do potencial e como importante compensação pelo trabalho árduo do aluno.</p> <p>As crianças consideradas mais talentosas recebem mais atenção dos professores.</p> <p>Motivação externa, todas as decisões são tomadas pelos pais e professor. O universo do jovem solista gira em torno do trabalho instrumental diário.</p> <p>Participação em competições.</p>	
Título	2º estágio - Crise e conexão de carreiras
Fatores relevantes	
<p>Os estudantes passam a tomar suas decisões profissionais em relação ao caminho escolhido pelos pais, bem como suas relações com o professor.</p> <p>Os pais perdem a posição de assistentes, mas seguem com o suporte financeiro.</p> <p>Os professores desse estágio esperam que o aluno tenha uma técnica excelente adquirida nos primeiros anos e muitos se recusam a realizar esse tipo de trabalho, delegando essa tarefa para seus assistentes. Também esperam total obediência e consideram impossível mudar a personalidade de um aluno.</p> <p>Relacionamentos com professores frequentemente tornam-se conflituosos. Os professores que os acompanham desde a infância muitas vezes têm problemas para se adaptar à independência de seus alunos.</p> <p>Motivação interna.</p> <p>Períodos de crises por conta das mudanças físicas e psicológicas. Tornam-se conscientes do investimento que seus pais fizeram e é comum se questionarem se devem seguir com a carreira.</p> <p>Participação em competições internacionais.</p> <p>Relacionamentos com pares são prioritários, já que a troca de informações profissionais é vital para a futura entrada em um mercado saturado.</p>	
Título	3º estágio - Entrando na fase adulta
Fatores relevantes	
<p>Desprendimento progressivo do professor.</p> <p>Relação professor-aluno consiste em encontros esporádicos.</p> <p>O papel do professor passa a ser o de guia no mundo dos solistas.</p> <p>Motivação interna</p> <p>Competições internacionais também funcionam como facilitadores de acesso ao mercado.</p> <p>Suporte de <i>luthiers</i> ou proprietários de violinos raros para empréstimos de instrumentos para uso.</p> <p>Construção de uma rede de suporte composta por pianistas acompanhadores, músicos famosos, maestros, compositores e outros personagens do meio que possam ajudar o jovem solista a se desenvolver musicalmente e também alavancar suas carreiras. Agentes, organizadores de concertos e patrocinadores também são procurados.</p>	

Fonte: Wagner (2015, p. 266).

O trabalho de Subotnik e Jarvin (2005) buscou investigar quais as variantes fundamentais no desenvolvimento de uma carreira em música clássica. Para isso, utilizou os resultados de uma pesquisa anterior, Subotnik et al. (2003), realizada com um grupo de “*gatekeepers*”, termo utilizado como referência às pessoas que podem influenciar as oportunidades de performances como diretores artísticos, críticos musicais e empresários, por exemplo, comparando-os ao resultado de uma nova pesquisa, com a perspectivas de estudantes e professores de três renomados conservatórios americanos.

Subotnik e Jarvin (2005) descrevem todo o processo de desenvolvimento de estudantes de música, chegando até a *performance* de elite. Nessa descrição, destacam o papel das habilidades psicossociais. Este processo também é apresentado em etapas, semelhantes aos estágios de Ericsson e Wagner, sendo eles denominados: *entre habilidades e competências; entre competências e expertise e entre expertise e produtividade acadêmica/ artística*.

As principais categorias e fatores relevantes envolvidos em cada estágio por essas autoras estão representados no quadro abaixo:

QUADRO 5- ESTÁGIOS DO DESENVOLVIMENTO DA EXPERTISE - RENA SUBOTNIK E LINDA JARVIN (2005)

Autoras	Rena F. Subotnik e Linda Jarvin (2005)
Título	Entre habilidades e competência
Oportunidades	Variáveis mediadoras
Oportunidade de instrução com ênfase na exposição e prática guiada	Habilidade de aprender rápido, analisar padrões e estruturas
	Proficiência técnica
	Apoio ou pressão dos pais
	Habilidade de ser ensinado
	Qualidade na relação aluno-professor
	Recompensas externas: reconhecimento
	Persistência em bons e maus momentos
	Motivação intrínseca
Musicalidade	
Título	Entre competências e expertise
Oportunidades	Variáveis mediadoras
Oportunidade de instrução com ênfase em ir além da proficiência técnica	Proficiência técnica
	Apoio dos pais
	Habilidade de ser ensinado (começo da diferenciação)
	Qualidade na relação aluno-professor
	Recompensas externas: reconhecimento, oportunidade de performance e independência financeira.
	Persistência em bons e maus momentos

	Motivação intrínseca
	Musicalidade
	Conhecendo fraquezas e pontos fortes
	Autopromoção
	Aprendendo a jogar o jogo
	Habilidades sociais: colegialidade
	Restaurando a autoconfiança
Título	Entre expertise e produtividade acadêmica ou artística
Oportunidades	Variáveis mediadoras
Oportunidade de socialização no campo e rede de contato guiada por grandes professores, agentes e <i>gatekeepers</i>	Recompensas externas: reconhecimento, oportunidades de performances e independência financeira.
	Persistência em bons e maus momentos
	Motivação intrínseca
	Musicalidade
	Capitalizando os pontos fortes
	Promoção através de um agente
	Dominando o jogo
	Habilidades sociais: colegialidade e engajamento de patronos
	Transpirando autoconfiança
	Tomada de riscos
	Carisma

Fonte: Subotnik e Jarvin (2005, p. 16).

O artigo de Sosniak (2006) foi escolhido como referência para a seleção dos pesquisados, por abordar uma série de fatores a respeito da utilização do método em retrospectiva para compreender o desenvolvimento dos *experts*, apresentar uma série de pesquisas que fizeram uso dessa metodologia apontando questões que poderiam beneficiar pesquisas futuras sobre expertise, além de apresentar o tipo de material de coleta utilizado.

2.2 ESCOLHA DOS TROMPETISTAS A SEREM ESTUDADOS

Para escolha dos trompetistas desta pesquisa foram adotados os seguintes critérios:

- 1) Ter suas carreiras associadas à atividade como solistas frente aos grupos orquestrais, executando repertório de distintos períodos da história da música;
- 2) Solistas nascidos em diferentes períodos e que se destacaram ao longo do século XX e início do século XXI;
- 3) Intérpretes de diferentes nacionalidades;
- 4) Disponibilidade de bibliografias e documentos dos escolhidos;

A escolha procurou não cometer um dos erros apontados por Sosniak (2006) que ao analisar algumas pesquisas, constatou que a maioria delas foi elaborada com indivíduos de uma única faixa etária ou de uma única nação, o que impediu que os pesquisadores trouxessem comparações com indivíduos que tiveram outros tipos de realidades.

Os trompetistas participantes desta pesquisa nasceram entre 1906 e 1981. Com essa seleção foi possível observar o ciclo completo de algumas carreiras, como aqueles que no momento da pesquisa já haviam encerrado suas atividades profissionais, bem como a de outros que estavam no ápice ou em franca ascensão. A nacionalidade desses trompetistas concentrou-se em nove países situados na América do Norte, América do Sul e Europa, a saber:

QUADRO 6- SOLISTAS INTERNACIONAIS PESQUISADOS

Solista	Nascimento	Nacionalidade
Rafael Méndez	26/03/1906	México
Timofei Dokshizer	13/12/1921	Ucrânia
Maurice André	21/05/1933	França
Wynton Marsalis	18/10/1961	Estados Unidos
Håkan Hardenberger	27/10/1961	Suécia
Ole Antonsen	25/04/1962	Noruega
Sergei Nakariakov	10/05/1977	Rússia
Alison Balsom	07/10/1978	Inglaterra
Pacho Flores	23/10/1981	Venezuela

Fonte: elaborada pelo autor.

2.3 REFERÊNCIA SOBRE OS TROMPETISTAS ESCOLHIDOS

Para Sosniak, os estudos a respeito do desenvolvimento de *experts* não têm muitas alternativas a não ser, fazer uso de entrevistas em retrospectiva. A literatura revisada é unânime quanto ao fato desse desenvolvimento ocorrer dentro de um longo período de tempo: “Uma pessoa não pode realizar um estudo desenvolvimental prospectivo com cinquenta milhões de indivíduos para obter o resultado de cinquenta indivíduos cujo nível de performance seja o de um em um milhão”⁸ (WAGNER e STANOVICH 1996, p. 190 *apud* SOSNIAK, 2006, p. 292). Desse modo, a única forma de analisar e comparar os solistas de trompete selecionados seria a leitura de biografias, entrevistas, artigos em publicações especializadas e relatos de experiência, ou seja, produzir um estudo retrospectivo, voltado ao passado da vida de cada um dos

⁸ “One cannot really do a prospective, developmental study of 50 million individuals to obtain an ultimate sample of 50 individuals whose level of performance is 1 in a million”.

participantes.

Para Sosniak (2006), as entrevistas em retrospectiva são estudos biográficos que não se baseiam no material biográfico padrão. São estudos baseados em entrevistas onde o indivíduo pode contar suas histórias dentro do quadro teórico elaborado pelo entrevistador (SOSNIAK, 2006).

Foram coletadas autobiografias, biografias, entrevistas em revistas especializadas, artigos e documentários. Devido à existência de material significativo a respeito da biografia dos pesquisados selecionados, optou-se por trabalhar com esse material. Em alguns casos, para a complementação de dados também foram utilizados relatos de experiência do autor desta tese com alguns dos selecionados por meio de contato direto com seis dos nove solistas pesquisados. Em 1998, participei como aluno do masterclasse ministrado por Wynton Marsalis e Maurice André. Em 2006 me candidatei ao concurso Maurice André, que se encontrava presente. A convivência com Sergei Nakariakov e Håkan Hardenberger se deu em aproximadamente cinco dias nos ensaios e apresentações das orquestras em que trabalhei. Com Pacho Flores e Ole Antonsen, os encontros aconteceram após diversas interações em festivais e concertos.

A coleta de dados feita foi realizada a partir de entrevistas não estruturadas, quando pude observar e coletar informações que serviram de base para as reflexões aqui levantadas acerca da expertise.

2.4 PARÂMETROS PARA A ORGANIZAÇÃO DOS ESTÁGIOS DE DESENVOLVIMENTO DA EXPERTISE.

Na leitura dos estágios propostos por Ericsson (2016) Wagner (2015) e Subonitk e Jarvin (2005) foi possível definir quais parâmetros seriam utilizados na análise das trajetórias de vida dos solistas pesquisados.

A opção por utilizar referências de três trabalhos distintos sobre estágios de desenvolvimento da expertise mostrou-se útil por três razões: apresentou fatores relevantes para a aquisição da expertise de forma geral, apresentou elementos restritos ao ambiente musical, ou aqueles focados na construção de uma carreira de solista internacional de música de concerto.

Embora existam muitas semelhanças entre os estágios apresentados, a transição entre eles não acontece de forma repentina e nem sempre apresentam resultados iguais. O primeiro estágio de Wagner, por exemplo, possui fatores em comum ao segundo estágio proposto por Ericsson. Em Wagner encontramos a existência de um capítulo intitulado *before entering the soloist class* (antes de entrar na classe de solista) com características similares ao primeiro estágio de Ericsson. No entanto, o último estágio de Ericsson apresenta o expert

totalmente formado, enquanto que em Wagner, nesse mesmo estágio, o estudante ainda tem um longo caminho de desenvolvimento a percorrer.

O modelo proposto por Subotnik e Jarvin (2005) foi construído baseado no resultado de pesquisas com dois grupos. Um com os *gatekeepers* e outro com estudantes e professores de três renomados conservatórios de música dos Estados Unidos. Em cada grupo foi solicitado comentários sobre a importância de dezesseis fatores no período anterior a entrada no conservatório, durante o estudo no conservatório e na carreira profissional. É preciso notar que o termo original em inglês para descrever o primeiro período pesquisado foi *pre-college program*, que significa programa pré-faculdade. O termo conservatório aqui tem, portanto, a equivalência aos cursos superiores de música em nosso país. Essa informação é importante para explicar que o primeiro estágio de transição no modelo proposto por Subotnik e Jarvin (2005) difere do estágio inicial proposto por Ericsson, pelo fato de que a pesquisa já se inicia no segundo estágio proposto por este autor.

Com o intuito de apresentar a construção de uma carreira de solista analisando o indivíduo desde suas primeiras experiências musicais, algumas adaptações se fizeram necessárias para que o máximo de informações obtidas por essas três fontes pudessem ser utilizadas. Diante do exposto, optei por apresentar as etapas propostas por esses autores em um conjunto de quatro estágios do desenvolvimento da expertise. Para a composição do primeiro, utilizei fatores relevantes destacados por Ericsson referentes ao seu primeiro estágio, e os fatores relevantes destacados por Wagner se concentraram no capítulo em que a autora trata do desenvolvimento musical de seus pesquisados, antes de entrarem na classe de solistas. A partir do segundo estágio, as informações encontradas em Subotnik e Jarvin são adicionadas.

Para tornar essa apresentação compreensível, busquei relacionar os fatores relevantes apresentados em cada estágio às categorias criadas com base nos textos desses autores. A organização em categorias, com os fatores relevantes destacados pelos autores, permitiu a elaboração de quadros com referências a cada estágio, servindo de guia para a observação de eventos semelhantes no histórico de vida dos solistas estudados.

Para realizar o objetivo proposto, não foi necessário criar novas categorias, mas relacionar os estágios propostos pelos autores, destacando os aspectos que mais se relacionaram com a carreira dos solistas estudados.

Após a leitura cuidadosa dos dados coletados, busquei apresentar as biografias dos solistas pesquisados, relacionando-as às categorias e fatores relevantes em cada estágio e dividindo-as dentro dos quatro estágios propostos na fundamentação teórica. Esse trabalho foi realizado com cada um dos solistas em ordem cronológica, com o intuito de compreender sua trajetória individual, resultando em um material a ser usado na comparação entre os demais.

A análise de todos os solistas pesquisados foi realizada comparando os eventos descritos no histórico de vida de cada um deles com os fatores relevantes apresentados em cada estágio, tendo por objetivo encontrar padrões comuns a todos, ou pelo menos na maioria deles. Uma vez apresentada à metodologia da pesquisa realizada, bem como os procedimentos realizados, seguem os demais capítulos.

3. A CIÊNCIA DA EXPERTISE

As tentativas de entender as diferenças entre indivíduos e o porquê alguns são mais capacitados para realizar determinadas tarefas é antiga (LEHAMN; GRUBER, 2006). Em 1770 a revista *Philosophical Transaction* publicou uma carta⁹ onde Danies Barrington¹⁰ descrevia suas impressões a respeito das extraordinárias habilidades exibidas pelo jovem Wolfgang Amadeus Mozart.

Barrington (1770) relatou detalhadamente a *performance* e o comportamento de Mozart durante um teste realizado em um encontro na casa da família de Mozart. Tal teste consistiu em uma leitura à primeira vista de uma partitura composta para duas vozes, dois violinos e baixo. Wolfgang cantou a primeira voz e tocou as partes importantes de violino e baixo, enquanto seu pai, Leopold, acompanhou a segunda voz. Segundo Barrington, Wolfgang não só cantou perfeitamente e dentro do estilo desejado pelo compositor, como apontou e corrigiu os erros cometidos pelo seu pai durante a leitura. Ainda durante esse encontro, Wolfgang apresentou algumas composições próprias e improvisações.

Em sua carta, Barrington inclui um certificado de nascimento de Wolfgang Amadeus Mozart, assinado pelo capelão da cidade de Salzburgo com data de 17 de janeiro de 1756 com o intuito de validar que fatos narrados foram realizados por Wolfgang ainda jovem.

Embora a carta de Barrington tenha sido publicada em 1770, somente no final do século XIX que informações a respeito do desenvolvimento desses indivíduos começam a aparecer por conta de investigações mais sistematizadas (AMIRAULT; BRANSON, 2006).

De acordo com Gauer (2007), durante o século XIX a psicologia passaria por várias mudanças até se tornar uma ciência autônoma. O método experimental, amplamente utilizado nos estudos das ciências exatas, enfrentou resistência por parte daqueles que entendiam a psicologia como o estudo de algo imaterial. Nos idos de 1940, Adriaan De Groot (1914 – 2006) pesquisou sobre expertise em xadrez, isso fez com que um número maior de estudiosos se levantassem para investigarem o processo de desenvolvimento de pessoas com retornos muito superiores ao da média da população. Em 1970, um artigo de William G. Chase (1940 – 1983) e Herbert A. Simon (1916 – 2001) foi o estopim, pois propôs a criação de uma teoria que analisava a estrutura do desenvolvimento de *experts* em qualquer domínio. Isso serviu de impulso ao que hoje chamamos de ciência da expertise (GAUER, 2007)

Para Sloboda, a ciência da expertise tem extrema valia, conforme relato a seguir:

⁹ Disponível em <http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/60/54.full.pdf+html> acesso em 01/01/2019

¹⁰ Daines Barrington escreveu diversos ensaios e livros sobre música e músicos, tais como, Crotch, Mornington, Mozart e etc.

Uma das principais razões para estudar *expertise* é prática. Dado que seria socialmente interessante que determinadas manifestações de *expertise* fossem mais difundidas do que são, queremos saber o que nós podemos fazer para ajudar as pessoas a adquiri-las¹¹ (SLOBODA, 1991, p.156 apud SOSNIAK, 2006, p. 300).

Apesar de os estudos sobre *expertise* terem se desenvolvido nos últimos cem anos, um dos problemas iniciais dessa pesquisa foi encontrar um termo comum utilizado como referência às pessoas que haviam atingido o nível máximo de reconhecimento em suas áreas. De acordo com Galvão (2001) aparentemente não há uma preocupação na definição de *expertise*.

Durante a pesquisa bibliográfica para a elaboração do referencial teórico desta tese, os trabalhos consultados apresentavam termos distintos por diversas vezes. Os mais comuns foram: *experts* ou *expertise*, gênios e pessoas com altas habilidades. Outros termos como precoce, prodígios, superdotados e talentosos também foram encontrados. A seguir apresento algumas definições apresentadas na literatura a respeito de cada um dos termos encontrado.

Os autores pesquisados utilizam o termo gênio para pessoas que revolucionaram suas áreas de conhecimento:

Mozart, assim como Einstein, Gandhi, Freud e Portinari, entre outros mestres, são ainda exemplos de gênios, termo reservado para aqueles que deram contribuições extraordinárias à humanidade, revolucionando as suas áreas de conhecimento. São aqueles raros indivíduos que, até entre os extraordinários, se destacam e deixam sua marca na história (CUPERTINO, 2008, p. 22).

A definição abaixo ressalta ainda a importância da duração e a quantidade de trabalho realizada por determinada pessoa para que esta seja considerada um gênio:

[Um gênio é] uma pessoa que produz, por um longo período de tempo, uma grande quantidade de trabalho com significativa influência em várias outras pessoas por muitos anos; exigindo que as pessoas, bem como o indivíduo em questão, adotem um conjunto diferente de atitudes, ideias, pontos de vista ou técnicas antes que todos possam ter "paz mental", ou seja, uma sensação de resolução e encerramento¹² (ALBERT, 1983, p. 61 *apud* MCPHERSON, 2016, p. 3).

A Política Nacional de Educação Especial (1994) define portadores de altas habilidades/superdotados como:

[...] educandos que apresentarem notável desempenho e elevada potencialidade em qualquer dos seguintes aspectos, isolados ou combinados: capacidade intelectual geral; aptidão acadêmica específica; pensamento criativo ou produtivo; capacidade de liderança; talento especial para artes e capacidade psicomotora (MEC/SEESP, 2006, p.12).

¹¹ One of the principal reasons for studying expertise is practical. Given that it would be socially desirable for certain manifestations of expertise to be more widespread than they are, we want to know what we can do to assist people to acquire them (SLOBODA, 1991, p.156 apud SOSNIAK, 2006, p. 300).

¹² [A genius is] a person who produces, over a long period of time, a large body of work that has a significant influence on many persons for many years; requiring people, as well as the individual in question, to come to terms with a different set of attitudes, ideas, viewpoints, or techniques before all can have "peace of mind", that is, a sense of resolution and closure (ALBERT, 1983, p. 61 *apud* MCPHERSON, 2016 p. 3-4).

Em Cupertino (2008) encontramos outra definição bem próxima do que já foi relatado: “Altas habilidades: Habilidades acima da média em um ou mais domínios: intelectual, das relações afetivas e sociais, das produções criativas, esportivas e psicomotoras” (OUROFINO e GUIMARÃES, 2007 *apud* CUPERTINO, 2008, p. 15)

De acordo com Cupertino (2008), precoce seria a criança que apresenta alguma habilidade específica prematuramente desenvolvida em qualquer área do conhecimento. Prodígio refere-se a algo raro e único como o caso de Wolfgang Amadeus Mozart, que apresentava habilidades superiores ao piano já aos três anos de idade.

As definições de prodígio apresentadas por Gary McPherson em seu livro *Musical Prodigies* (2016) são bem semelhantes:

[...] uma criança que, em uma idade muito jovem (tipicamente menor de 10 anos de idade), atua em um nível similar a um adulto profissional em um campo reconhecido culturalmente por ser altamente exigente¹³ (FELDMAN & MORELOCK, 2010, p. 212 *apud* MCPHERSON, 2016, p. 3).

Ainda em Cupertino (2008) encontramos as seguintes definições para superdotados e talentosos:

Superdotação: Superdotado é o indivíduo que demonstra desempenho superior ao de seus pares em uma ou mais das seguintes áreas: habilidade acadêmica, motora ou artística, criatividade, liderança.

O talentoso/portador de altas habilidades é aquele indivíduo que, quando comparado à população geral, apresenta uma habilidade significativamente superior em alguma área do conhecimento, podendo se destacar em uma ou várias áreas (ConBraSD *apud* CUPERTINO, 2008, p. 15).

Para Cupertino (2008), os termos precoce, prodígio e gênio são gradações do mesmo fenômeno e podem ser utilizados no termo mais amplo, chamado *altas habilidades*.

Durante a pesquisa, ora encontramos os termos *dotado* e *talentoso* sendo utilizados como sinônimos, ora com significados distintos. O Psicólogo François Gagné, doutor em psicologia escolar e pesquisador de educação para dotados é o criador do MDDT – Modelo Diferencial de Dotação e Talento, em inglês *DMGT – Differentiating Model of Giftedness and Talent*. Gagné explica que ao revisar a literatura científica da área é possível perceber que embora existam dois termos distintos - dotado e talentoso, nem sempre se encontram dois conceitos distintos, fazendo com que muitos autores os utilizem como sinônimos. Quando existe uma tentativa de diferenciação, diversas definições são encontradas. As tentativas de diferenciar estes dois termos o inspirou a desenvolver seu MDDT. Gagné aponta que apesar da falta de consenso, a maioria dos profissionais que trabalham com o desenvolvimento de indivíduos dotados, reconhece a existência de dois tipos de dotação: uma, aparecendo ainda na

¹³ A prodigy is “... a child who, at a very young age (typically younger than 10 years old), performs at an adult professional level in a highly demanding culturally recognized field of endeavor”. (FELDMAN & MORELOCK, 2010, p. 212 *apud* MCPHERSON, 2016 p. 3).

infância, com créditos atribuídos a fatores biológicos; a outra na fase adulta com os indivíduos inteiramente desenvolvidos (GAGNE, 2009).

Para Gagné, dotados seriam pessoas que demonstram capacidades naturais e não treinadas em pelo menos um campo específico, colocando-as entre os 10% melhores entre seus pares etários. Talento refere-se a um desempenho notável de habilidades sistematicamente desenvolvidas em pelo menos um campo de atividade humana, em um nível que coloca o indivíduo entre os 10% melhores entre seus pares etários que receberam o mesmo tipo de treinamento (GAGNE, 2009).

Gagné apresenta cinco níveis de dotação e/ou talento. Os níveis são intitulados sempre incluindo os 10% melhores de cada nível anterior: Levemente (*mildly*) - melhores 10%, moderadamente (*moderately*) 1%, altamente (*highly*) 1 em 1.000, excepcionalmente (*exceptionally*) 1 em 10.000 e extremo ou profundamente (*extreme or profoundly*) 1 em 100.000 (GAGNE, 2009, p.6).

Joseph Renzulli, psicólogo educacional conhecido pela criação da teoria dos três anéis que trata de superdotação, utiliza o termo potencial no lugar de dotado e a expressão comportamento dotado (do inglês *gifted behaviors*) quando o indivíduo transforma esse potencial em um desempenho superior: “As pessoas podem ter potenciais notáveis para matemática, natação ou tocar piano, mas até que esse potencial se manifeste em algum tipo de desempenho superior, estou relutante em dizer que demonstraram comportamentos dotados” (RENZULLI, 2005, p.3).

Outros termos bastante encontrados em nossa pesquisa foram *expertise* e *experts*. Para Ericsson (2016), *expertise* refere-se à características, habilidades e conhecimentos que diferenciam *experts* de novatos e pessoas menos experientes. Conforme dito anteriormente, Ericsson divide o processo de desenvolvimento de um *expert* em quatro estágios: início, tornando-se sério, comprometimento e ultrapassando barreiras¹⁴. Este último é o equivalente ao que Cupertino e Mcpherson chamam de gênio.

Beethoven, van Gogh, Newton, Einstein, Darwin, Michael Jordan, Tiger Woods. Essas são as pessoas cujas contribuições mudaram seus campos para sempre. Pioneiros que mostraram o caminho em um novo território para que outros pudessem seguir. Esse é o quarto estágio dos *experts*, onde algumas pessoas ultrapassam o conhecimento existente em seus campos com uma contribuição criativa e única (ERICSSON, 2016, p. 203).

Todas as definições apresentadas até aqui são pertinentes ao trabalho realizado pelos solistas estudados nessa pesquisa, no entanto, na música de concerto esses termos raramente são utilizados, com exceção do termo gênio, que está às vezes associado aos compositores. No caso dos intérpretes, o termo utilizado que mais se aproxima das definições

¹⁴Starting out, Becoming serious, Commitment and Pathbreakers.

anteriores seria o de *virtuose*. Apesar das semelhanças, utilizo aqui os termos *experts* e *expertise* por serem os termos mais utilizados pelos autores que fundamentam essa pesquisa.

3.1 ESTÁGIOS DE DESENVOLVIMENTO DA EXPERTISE

Como afirmado na introdução, o livro *Peak* (2016), de Anders Ericsson foi o ponto de partida para a construção de minha pesquisa. Posteriormente os trabalhos de Wagner (2015), Subotnik e Jarvin (2005) e Sosniak (2006) foram adicionados como outras principais referências.

Em todos esses autores e mesmo em diversos textos pesquisados, foram encontradas diversas referências ao trabalho de Benjamin Bloom (1913 – 1999) *Developing Talent in Young People* (1985), portanto compreendo ser necessário fazer uma breve explanação sobre a pesquisa realizada por ele.

Doutor em educação, o psicólogo Benjamin Bloom é conhecido por ser o responsável pela criação da Taxonomia de Bloom, uma organização hierárquica de objetivos educacionais. Em 1985 Bloom e sua equipe realizaram uma pesquisa com cento e vinte jovens adultos (abaixo de quarenta anos), considerados *experts* em suas áreas. Foram objeto de estudo: pianistas finalistas em competições internacionais, escultores premiados, nadadores olímpicos, tenistas que haviam sido ranqueados entre os dez melhores do mundo, matemáticos e neurologistas cujas publicações eram frequentemente citadas, além de terem seus trabalhos reconhecidos por universidades americanas.

De acordo com Lauren Sosniak, educadora e coordenadora da equipe de Bloom para esse projeto, a pesquisa tinha como objetivo encontrar padrões no histórico educacional desses participantes na tentativa de entender como eles haviam desenvolvido esse alto nível de talento (SOSNIAK, 2006).

Os pesquisadores esperavam encontrar um histórico de crianças dotadas e que haviam recebido algum tipo de instrução e encorajamento especiais. No entanto, os resultados demonstraram que os participantes do projeto não apresentavam nenhum tipo de início promissor e tão pouco foi encontrado qualquer indício de que eles se tornassem especialistas logo cedo. Os indivíduos receberam estímulos e apoio no início da aprendizagem e conforme apresentavam maior interesse em seus campos, recebiam mais estímulos e maior apoio familiar. Ou seja, ao invés de encontrar crianças excepcionais, como esperavam, o que encontraram foram condições excepcionais ofertadas a essas crianças. Por condições excepcionais entende-se oportunidades de aprendizado, tarefas autênticas e um contexto social de suporte (SOSNIAK, 2006).

As diversas similaridades encontradas em cada campo e entre todos os campos pesquisados, levou a equipe de Bloom a concluir que independentemente da área de atuação, todos os participantes passaram por três estágios durante seus processos de formação, *The early years*, *The middle years* e *The later years*, como referência aos anos iniciais, anos intermediários e os últimos anos de formação respectivamente (BLOOM, 1985).

Embora Ericsson, Wagner, Subotnik e Jarvin apresentem referências ao trabalho de Bloom, incluindo diversas similaridades entre os estágios propostos por esses autores, esses estágios apresentam inícios ou transições distintas, ou ainda apresentam divisões diferentes.

Anders Ericsson (2016) divide o desenvolvimento da expertise em quatro estágios enquanto Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005) em apenas três. Embora o primeiro estágio de Ericsson possua o mesmo ponto de partida que o utilizado no primeiro estágio de Bloom, as transições para os próximos estágios não ocorrem de forma igual. Os primeiros estágios de Wagner e Subotnik e Jarvin apresentam pontos de partida diferentes do ponto de partida do primeiro estágio proposto por Bloom.

Com o intuito de possibilitar a observação das similaridades e divergências entre cada autor em períodos equivalentes, os principais temas abordados foram transformados em categorias seguidas de seus respectivos fatores, relevantes para cada autor em um quadro apresentado no início de cada estágio. Após isso são apresentadas as informações a respeito de cada estágio, encontradas nesses autores, acrescidas de informações complementares de outros autores.

Ao final da apresentação dos quatro estágios, um novo quadro é apresentado, resultado de mesclas e adaptações das propostas dos autores consultados. Este quadro apresenta quatro estágios com categorias que serão utilizados na análise da trajetória dos solistas desta pesquisa.

3.1.1 PRIMEIRO ESTÁGIO

A partir da literatura estudada, o primeiro estágio do desenvolvimento da expertise ocorre no momento em que o indivíduo inicia o seu aprendizado no campo em que se tornará *expert* em um futuro próximo. Nessa etapa os aspectos relevantes a serem observados são o início, o ambiente familiar, o professor e o tipo de motivação.

No quadro abaixo são apresentados os fatores relevantes identificados na leitura dos trabalhos de Ericsson (2016) e Wagner (2015). Como a pesquisa de Subotnik e Jarvin tem início no período que antecede a entrada no conservatório, as informações apresentadas por essas autoras serão utilizadas somente a partir do 2º estágio.

QUADRO 7- FATORES RELEVANTES NOS TRABALHOS DE ERICSSON (2016) E WAGNER (2015)

	Ericsson (2016)	Wagner (2015)
Título dado pelo autor	Começando	Antes de entrar na classe de solistas
Categoria	Fatores relevantes	
Características iniciais	Primeiro contato ocorre na infância. Introdução ao tema de forma divertida.	Primeiro contato ocorre na infância. A maioria dos estudantes lembra-se de quando começou a escrever, mas não se lembra quando começou a tocar.
Ambiente familiar	Pais possuem papel crucial. Dedicam tempo, atenção e encorajamento. Ensinam valores como autodisciplina, trabalho duro, responsabilidade e uso do tempo de forma construtiva.	Pais possuem papel crucial. Além da total dedicação a educação musical dos filhos, são convictos de que quanto mais cedo seus filhos entrarem em uma classe de solistas, maiores serão as chances de sucesso, por isso procuram o melhor professor possível já nesse estágio, o que muitas vezes significa um considerável investimento financeiro.
	Crianças cujos pais são envolvidos com música, sejam músicos profissionais ou amadores, frequentemente desenvolvem o mesmo interesse.	80% dos pais são músicos. Os pais que não são músicos são apaixonados por música.
	Importância de irmãos mais velhos	
Professores	Não há menção sobre professores nesse estágio.	A escolha do professor obedece a critérios distintos de acordo com a formação dos pais. Em muitos casos a busca por professores <i>experts</i> acontece desde o princípio. A criança precisa ser reconhecida como talentosa pelo professor, ao avalia-la em um processo de audição para a sua classe de solistas.
Motivação	Externa	Externa

Fonte: elaborado pelo autor.

3.1.1.1 Características iniciais

Para Ericsson o primeiro estágio refere-se ao momento em que a criança é introduzida ao objeto que eventualmente se tornará sua área de interesse. Elas brincam, descobrem, exploram e começam a se envolver. De forma divertida aprendem habilidades básicas sobre o tema que lhes fascina: “Eu encontrei meu primeiro jogo de xadrez enquanto procurava por um novo brinquedo no armário de casa... Em princípio o formato das figuras me atraiu. Depois foi a lógica e o desafio que me fascinaram”,¹⁵ – relata Suzan Polgar (ERICSSON, 2016, p. 184).

Em Wagner vemos que as primeiras lições de violino costumam acontecer muito cedo e muitos dos estudantes pesquisados afirmam lembrar quando começaram a ler e a escrever, mas não se lembram de suas primeiras lições ao violino, como se o instrumento fizesse

¹⁵ I found my first chess set when I was looking in the closet at home for a new toy,” she said. “I originally was attracted to the shape of the figures. Later, it was the logic that fascinated me and the challenge.

parte de suas vidas desde sempre. No grupo estudado por Wagner, 10% tiveram suas primeiras aulas antes dos quatro anos de idade; 69 % entre 4 e 5 anos e 21% entre 7 e 8 anos. Com base nesses dados, um violinista que tenha iniciado seus estudos após os 8 anos, dificilmente terá uma carreira de solista internacional (WAGNER, 2015).

Segundo Ericsson, existem algumas questões que limitariam o desenvolvimento de *experts* caso não começassem a praticar atividades relacionadas às suas áreas de expertise quando crianças. A primeira delas seria o desenvolvimento de habilidades físicas. A maioria das pessoas atinge o auge de seu desenvolvimento físico aos 20 anos. Algumas habilidades físicas fundamentais em alguns campos só podem se desenvolver até o nível de *expert*, se iniciadas na infância e adolescência, quando o corpo está passando por inúmeras transformações (ERICSSON, 2016).

Em Wagner (2015) vemos que um violinista que tenha iniciado seus estudos após os oito anos de idade, possui chances praticamente nulas de se tornar um solista internacional. Além de todos os motivos relatados por Ericsson, Wagner acrescenta que o tempo mínimo para a educação de um solista de violino é de 18 anos (WAGNER, 2015).

3.1.1.2 Ambiente familiar

Ericsson e Wagner também apresentam similaridades quanto à importância do ambiente familiar nesse primeiro estágio do desenvolvimento da expertise. Nessa fase os pais têm um papel crucial no desenvolvimento da criança. A princípio eles brincam no mesmo nível de compreensão da criança e pouco a pouco vão explicando as regras iniciais de cada atividade (ERICSSON, 2016). Um ou os dois pais passaram um tempo considerável com suas crianças. Durante o período escolar pelo menos um dos pais estava em casa com a criança. Todos os entrevistados mencionaram que seus pais lhes ensinavam o valor do trabalho bem feito, de trabalhar duro e a praticar antes de sair para brincar (ERICSSON, 2016). De acordo com Judge (2009 *apud* MCPHERSON, 2016), pais e professores que enfatizam valores intrínsecos como: autodisciplina e perseverança para praticar são os apoiadores ideais no desenvolvimento do talento (MCPHERSON, 2016). Os interesses pessoais dos pais também influenciaram as crianças por conta da exposição precoce a atividades que os pais gostavam, como: música, artes, esportes etc.

O caso do psicólogo László Polgar é um exemplo emblemático quanto à influência dos pais no processo de desenvolvimento da expertise. Após estudar centenas de pessoas consideradas gênios em seus campos, László Polgar e sua esposa, Klara Polgar, resolveram realizar um experimento com suas próprias filhas. Eles acreditavam que com uma educação

apropriada poderiam tornar qualquer uma delas, gênios (ERICSSON, 2016). Xadrez foi à habilidade escolhida por conta de os resultados serem bastante objetivos e fáceis de medir. De acordo com Klara, o casal tinha certeza que poderia ter realizado o mesmo tipo de trabalho em qualquer outra atividade (Ibid). As crianças de Lászlo e Klara foram educadas em casa, dessa forma poderiam passar o máximo de tempo se dedicando ao xadrez. A primeira filha, Susan, venceu seu primeiro campeonato aos quatro anos de idade, na categoria abaixo de onze anos. Aos quinze anos foi à mulher mais bem colocada no *ranking* mundial de Xadrez e, posteriormente, tornou-se a primeira mulher a ganhar um *grandmaster*¹⁶. A segunda filha, Sofia, também se destacou tanto quanto Susan, mas foi Judith, a filha mais nova quem produziu resultados ainda mais impressionantes. Aos quinze anos tornou-se “*grandmaster*”, sendo a pessoa mais jovem a obter esse título entre homens e mulheres.

Wagner, em sua pesquisa, verificou que é nesse estágio que as crianças costumam receber o título de talentosas. Uma vez que a criança é qualificada dessa forma, passa a receber tratamento especial. Os pais passam a fazer mais sacrifícios, tempo de estudo e o número de aulas é intensificado. Esse talento é apresentado aos pais como algo extremamente raro e que poderá ser perdido, caso os pais não invistam na efetivação desta carreira. Esse conceito transmite a ideia de que seus filhos possuem potencial para se tornarem solistas, fazendo com que os pais sigam o caminho recomendado pelos professores (WAGNER, 2015).

O relato de um professor de violino a Wagner (2015, p.38): “Eu não preciso de estudantes prodígios, apenas de mães talentosas”¹⁷ demonstra como os professores desse estágio consideram importante a participação dos pais nesse processo inicial.

Embora tratado como importante, a participação dos pais nesse estágio pode apresentar motivações diferentes, como aponta o relato do violinista americano Ruggiero: “Quando você encontra um prodígio, você encontra pais ambiciosos por trás”¹⁸ (SCHWARZ 1983, p. 534 *apud* WAGNER, 2015, p. 43).

Ao nos depararmos com a biografia do pianista chinês Lang Lang (1982), vemos um exemplo claro da influência da família na carreira desse solista. Os sacrifícios realizados pela família de Lang Lang, narrados pelo próprio pianista em seu livro *Lang Lang – Journey of a thousand miles* (2009) são dignos de nota. Aos cinco anos de idade, Lang Lang, já estudava

¹⁶ Título máximo concedido a um jogador de xadrez pela FIDE (*Federation Internationale des Echecs* – Federação Internacional de Xadrez). Disponível em <https://www.chess.com/article/view/how-to-become-a-chess-grandmaster>, consultado em 01/01/2019.

¹⁷ Do original em ingles “I do not need prodigy pupils, only gifted mothers”

¹⁸ When you find a prodigy, you find ambitious parent in the background (Schwarz 1983, p 534 *apud* Wagner 2015 p. 43).

piano. Fascinado com as músicas que seu pai lhe apresentava, certa vez lhe perguntou quem seria o maior compositor de todos os tempos e obteve a seguinte resposta:

Mozart é o número 1 porque ele escreveu muito e escreveu o melhor. Ele pôde compor quando tinha 3 anos. Foi um super gênio e criou grandes obras em todas as formas. Escreveu concertos, sinfonias e operas com as mais belas melodias e os ritmos mais comoventes, com grande imaginação e com as harmonias mais agradáveis. Ele escreveu para príncipes e reis. Ele começou a tocar enquanto ainda era um bebê e teve um pai que o ajudava a trazer sua música ao mundo. Seu pai era quase tão famoso quanto ele. Não fosse pelo pai, Mozart não teria se tornado famoso. Juntos, eles alcançaram a imortalidade¹⁹ (LANG LANG, 2009, p. 38).

A família de Lang Lang, inspirada no caso do jovem Mozart, dedicou-se inteiramente a ideia de torná-lo o pianista “número 1”²⁰ do mundo. Seu pai, *spalla* da orquestra da força aérea chinesa, aprendeu piano para poder ensiná-lo e após esgotar as possibilidades de aprendizado de Lang Lang com os melhores professores de sua cidade pediu demissão do emprego e se mudou para Pequim para que o filho pudesse estudar no principal conservatório de música da China. Enquanto o pai largara o emprego para acompanhá-lo durante todo seu período de estudos, sua mãe permaneceu em sua cidade natal, trabalhando para poder sustentá-los. Durante anos, sua família viveu separada, para que Lang Lang tivesse acesso aos melhores *experts* de piano em seu país e posteriormente nos EUA.

Silvia e Fleith (2008) realizaram um trabalho de análise de diversos estudos sobre a importância da família no desenvolvimento de indivíduos superdotados, tal análise concluiu que as famílias com maior contribuição ao desenvolvimento de seus filhos buscam o conhecimento e priorizam a educação de seus integrantes, não medindo esforços para oferecerem as melhores oportunidades de aprendizagem a seus filhos.

Nos estudos de Bloom (1985), os pais têm uma participação definitiva na fase inicial do aprendizado. As crianças pesquisadas tiveram uma infância com a participação constante de pelo menos um dos pais nas atividades relacionadas. Com o aumento do interesse e comprometimento de seus filhos na modalidade escolhida, os pais passam a dedicar mais tempo e dinheiro na busca de uma melhor educação. Esse apoio familiar muitas vezes se prolonga até a fase adulta, com o pagamento de cursos, viagens, graduação, etc., até que seus filhos possam tirar sustento próprio.

¹⁹ “Mozart was number one because he wrote the most and he wrote the best. He could compose when he was three. He was a super-genius who created masterpieces in every form. He wrote concertos and symphonies and operas. He wrote the most beautiful melodies and the most moving rhythms. He wrote with biggest imagination and the most pleasing harmonies. He wrote for princes and kings. He began playing when he was barely more than a baby, and he had a father who watched over him and helped bring his music to the world. His father was nearly as famous as Mozart. Were it not for Mozart’s father, Mozart would not have become famous. Together they achieved immortality” (LANG LANG, 2009, p. 38).

²⁰ Segundo Lang Lang em seu livro de memórias, a expressão número 1 era comumente utilizada na China, durante sua infância. Em todas as áreas havia o número 1 e querer ser o número um no piano lhe serviu como motivação para enfrentar as competições desde cedo (LANG LANG, 2009, p. 32).

A) Crianças musicais

Para analisarmos a influência da família no desenvolvimento de habilidades musicais faz-se necessário uma breve explicação quanto às influências musicais que um bebê pode sofrer ainda na fase intrauterina. Um estudo realizado por Gerhardt KJ e Abrams RM (2000)²¹ revela que um recém-nascido é capaz de reconhecer a voz de sua mãe e melodias a que foi exposto durante o processo gestacional, fato que aponta para um possível aprendizado musical já no útero materno. Outro estudo, conduzido por Partanen, Kujala, Tervaniemi e Huotilainen (2013)²² relata que a escuta musical nos últimos três meses gestacionais pode ter efeitos plásticos de longo termo neste cérebro em desenvolvimento.

No livro “*The Suzuki Violinist*” (2000), de Willian Starr, também foram apresentadas informações a respeito da participação da família no aprendizado musical das crianças. Shinichi Suzuki desenvolveu seu método, baseado na forma como as crianças aprendem a falar. Tal autor aconselha aos pais a serem pacientes e que apreciem cada pequeno crescimento musical conquistado pela criança, lembrando-lhes que o aprendizado da linguagem materna também tarda a acontecer (STARR, 2000). Nesse sentido, um ambiente propício para o aprendizado da fala, o ensino a partir de repetições constantes, a prática diária e a habilidade dos pais em criar uma atmosfera de entusiasmo e felicidade nas crianças para desenvolverem esta habilidade, são algumas das ações que Suzuki resolveu incorporar no aprendizado musical. No método Suzuki descrito por Starr, pelo menos um dos pais acompanha as aulas de seus filhos e os professores costumam orientá-los para que se tornem professores de seus filhos em casa.

Ainda nesse estágio, Ericsson atenta para importância de irmãos mais velhos no desenvolvimento das crianças que se tornaram *experts*. De acordo com esse autor, uma criança que vê seu irmão ganhando atenção por realizar alguma atividade, naturalmente vai desejar fazer o mesmo. Assistir o irmão mais velho pode fazer com que a criança se inicie em uma atividade muito mais cedo. Esse irmão também pode atuar como professor. Uma competição entre irmãos com idades diferentes também beneficia o aprendizado do irmão mais novo, pois apresenta maiores desafios (ERICSSON, 2016).

Os estudos analisados em Sosniak (2006), também apontam para a importância do ambiente familiar no desenvolvimento inicial da expertise, entretanto, a autora afirma que é necessário investigar os demais ambientes onde a criança atua, pois assim, os educadores poderão obter um leque maior de possibilidades de desenvolvimento.

²¹ disponível em <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/11190697> consultado em 30/04/2017.

²² disponível em <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3813619/> consultado em 30/04/2017.

3.1.1.3 Professores

É interessante notar que enquanto Ericsson (2016) não menciona a participação de professores no primeiro estágio, os pais pesquisados por Wagner (2015) estavam em busca de professores especializados nesta fase.

A escolha do professor obedece à critérios diferentes de acordo com o tipo de pais que a criança possui. Wagner divide os pais em dois grupos: pais músicos, divididos entre violinistas e outros instrumentistas, e pais não músicos, divididos entre pais novatos e pais “*insiders*”²³.

Os pais novatos afirmam que não tinham inicialmente a pretensão de que seus filhos tivessem uma carreira profissional. Nesses casos, dois fatores são decisivos na escolha do primeiro professor: a localização de onde a aula ocorreria e a disponibilidade entre agendas. Esse tipo de pai costuma confiar no nome de instituições, como escolas ou conservatórios de música, como garantia de que lá encontrarão bons professores.

Os *parents-insiders*, pais que possuem informações do meio musical, normalmente por terem algum membro na família atuando ou estudando música, costumam colher informações com várias pessoas para escolher quem irá educar seus filhos. Um caminho semelhante é trilhado por pais músicos que tocam outros instrumentos.

Por último, os pais músicos que tocam violino. De acordo com Wagner, nesse caso, a escolha de um professor é uma decisão extremamente estratégica. Alguns pais começam a pensar no professor já no momento em que a criança nasce. As escolhas do primeiro professor podem ser mais complexas do que aquelas realizadas pelos pais novatos. Elas variam entre aqueles que consideram o melhor professor, professores que pertencem aos seus ciclos de amizade, ou que possam abrir portas em um novo ambiente. Uma pequena parte desses pais costumam ensinar seus filhos nesse primeiro estágio (Wagner 2015).

3.1.1.4 Motivação

Ericsson ressalta que uma forte interação entre crianças e pais motivariam suas crianças a desenvolverem interesses similares. Todos os participantes do estudo escolheram áreas que seus pais apreciavam. Como nessa fase a motivação é externa, a criança normalmente é recompensada com atenção, aprovação, ou aplausos por parte de sua família (ERICSSON, 2016). Em Wagner (2015), 80% dos seus pesquisados possuíam pais músicos, sendo que ao

²³ O termo é utilizado com respeito aquela pessoa que possui informações dentro do meio, mesmo não pertencendo a ele.

menos 64% deles possuíam ao menos um pai atuando como músico profissional e 16% eram músicos amadores.

3.1.2 SEGUNDO ESTÁGIO

Nesse estágio o desenvolvimento da expertise é marcado por um início de aprendizagem das regras, estruturas e da disciplina envolvida para aquisição da expertise na área escolhida. Os aspectos relevantes a serem observados nesse estágio são o ambiente familiar, professores e tipo de motivação. No quadro a seguir são apresentados os fatores relevantes identificados na leitura dos trabalhos de Ericsson (2016), Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005):

QUADRO 8 - FATORES RELEVANTES NOS TRABALHOS DE ERICSSON (2016), WAGNER (2015) E SUBOTNIK E JARVIN (2005)

	Ericsson (2016)	Wagner (2015)	Subotnik e Jarvin (2005)
Título dado pelo autor	Tornando-se sério	Triade de colaboração: Professor, pais e criança	Entre habilidades e competências
Categoria	Fatores relevantes		
Características iniciais	Momento em que a criança demonstra maior interesse pelo campo em que se tornará expert e os pais encontram o 1º professor.	Ingresso na classe de solista	Oportunidade de instrução com ênfase na exposição e prática guiada.
Ambiente Familiar	Pais possuem o papel de incentivar e cobrar a prática, estabelecendo rotinas de estudos.	Os pais atuam como assistentes dos professores, incentivando e muitas vezes pressionando a prática intensiva. Ao menos um dos pais costuma dedicar tempo integral a educação da criança.	Apoio ou pressão dos pais
	Apoio financeiro.	Apoio financeiro	
Professor	Em geral o primeiro professor não é um <i>expert</i> da área, mas realiza um bom trabalho com crianças.	Professor com nível expert, estabelece o projeto de vida para seu aluno. As crianças consideradas mais talentosas recebem mais atenção dos professores.	Qualidade na relação aluno-professor Habilidade de aprender rápido, analisar padrões e estruturas Proficiência técnica Habilidade de ser ensinado
	Posteriormente, com o desenvolvimento da criança, outro professor mais qualificado é procurado.		
Motivação	Transição da motivação externa para interna.	Externa	Interna

	Após 2 a 5 anos as crianças passam a se identificar como pertencentes à área que estudam, ao invés de outras áreas como a escola ou vida social.	Todas as decisões são tomadas pelos pais e professor. O universo do jovem solista gira em torno do trabalho instrumental diário.	Recompensas externas: reconhecimento Persistência em bons e maus momentos
--	--	--	--

Fonte: elaborado pelo autor.

3.1.2.1 Características iniciais

Ericsson determina como característica inicial do 2º estágio o momento em que os pais passam a buscar a orientação de um professor para seus filhos. Para os violinistas de Wagner, a atividade central desse estágio são as aulas de violino, cujo objetivo é acelerar o desenvolvimento da criança no instrumento. Diferentemente de Ericsson, para Wagner a busca por um professor tem início na etapa anterior. De acordo com Subotnik e Jarvin, nesse momento o estudante busca oportunidades de instrução com ênfase na exposição e prática guiada.

3.1.2.2 Ambiente familiar

Para Ericsson e Wagner, os pais costumam funcionar como assistentes do professor. Dedicam tempo e atenção ao estudo de seus filhos e, sobretudo, dão início a um grande investimento financeiro.

Em Ericsson os pais possuem o papel de incentivar e cobrar a prática, estabelecendo e acompanhando a rotina de estudo dos filhos. O mesmo ocorre com os pais em Wagner, entretanto com maiores dimensões. Violinistas adultos relataram a Wagner que sofreram pressão psicológica de seus pais, como gritos e punições para que praticassem o que era pedido pelos professores. Quando suas práticas não eram supervisionadas por seus pais no mesmo ambiente, muitos deles relataram alguns truques utilizados como ler gibis ou ver televisão enquanto praticavam escalas. Outros “esqueciam” seus instrumentos na escola na sexta feira ou conseguiam um jeito de quebrar as cordas do violino “acidentalmente” no sábado de noite, com a ideia de conseguirem um final de semana de folga (WAGNER, 2015).

Grande parte das crianças não frequenta a escola regular, sendo educadas em casa de modo que possam dedicar a maior parte do seu dia ao estudo do violino. Crianças educadas em casa demandam muito mais atenção dos pais que as educadas nas escolas. A necessidade de aceitação de que a educação regular é incompatível com a educação dos solistas é tema de discussão entre pais e professores. Para alguns professores a escola regular atrapalha o desenvolvimento de seus estudantes como solistas, como podemos observar no relato de um

professor entrevistado por Wagner: “O futuro solista precisa praticar muito para progredir – e para que aprender química ou física?... Outras coisas não são úteis para um violinista! Jogar xadrez, aprender inglês e análise musical são”²⁴ (WAGNER, 2015 p. 51).

Em Subotnik e Jarvin (2005), o apoio ou pressão familiar podem ser vistos positivamente como suporte para que o estudante aprenda música, ou negativamente, quando os pais passam uma dupla mensagem - eles querem que o filho estude música, mas não desejam que ele siga esta carreira.

O apoio financeiro para essa educação, considerado relevante por Ericsson e Wagner, pode chegar a custos muitas vezes proibitivos até mesmo para famílias de classe média alta. Em Wagner, alunos extremamente talentosos, mas sem condições de pagar, costumam receber aulas gratuitas, mas alguns professores chegam a trabalhar com contratos exigindo parte dos lucros obtidos em prêmios nas futuras competições ou apresentações. A capacidade das famílias em investir nos estudos acaba funcionando como um processo de seleção, deixando de fora violinistas cujas famílias não são capazes de acompanhar esse investimento.

3.1.2.3 Professores

No segundo estágio são apresentadas para as crianças, as regras, estruturas e a disciplina exigida no campo de atuação escolhido. É o estágio onde ela passa a aprender técnicas e habilidades para solucionar problemas.

Para Subotnik e Jarvin (2005), o fator qualidade na relação entre professor e aluno vai definir se musicalidade e motivação intrínseca serão aproveitadas, por isso os pais procuram professores que possam extrair o melhor de seus filhos. Em Ericsson (2016), os professores nesse estágio foram descritos como carinhosos e divertidos, não necessariamente excelentes em suas áreas, mas hábeis em trabalhar com crianças. Em Wagner, os professores são considerados *experts* já a partir desse estágio. Alguns deles, cientes de que criar o hábito de praticar nos jovens estudantes não é uma tarefa fácil, adotaram o método de terem seus estudantes praticando em habitações próximas a eles. Desse modo o professor podia supervisionar tanto a quantidade como a qualidade do estudo desenvolvido. Outros professores demonstraram preferência por trabalhar com alunos oriundos de culturas asiáticas, por possuírem melhores hábitos de prática (WAGNER, 2015).

²⁴ The future soloist needs to practice a lot and make progress – and what is learning chemistry, and physics for?. Other things are not useful for a violinist! Playing chess, learning english and music analysis, yes. (WAGNER, 2015, p.51).

Os professores consultados por Wagner costumavam recomendar um período mínimo de prática diária de acordo com a idade de seus alunos: três a cinco anos – uma hora a uma hora e meia, e de seis a sete anos – duas a três horas. A partir de oito anos os professores esperavam que seus alunos praticassem quatro horas de estudo ou mais. Os alunos costumavam ser incentivados a estudar seguindo o exemplo dos grandes violinistas do passado.

A seguir apresento o trecho da fala presenciada por Wagner, de um renomado professor, direcionada a uma violinista de oito anos de idade:

Você sabe quem Niccolò Paganini era? O virtuoso mais importante do século XIX. Você sabe por que ele é tão famoso, tão grande e o melhor violinista do seu tempo? As pessoas dizem que ele ofereceu sua alma ao diabo em troca de tal habilidade mágica, que [seu instrumento] era uma varinha mágica! Niccolò, na sua idade, já havia trabalhado muito duro. No começo de cada dia, seu pai confinava seu filho pequeno em uma salinha vazia e ordenava que ele tocasse violino. Após uma hora de estudo, Niccolò ganhava o direito a receber o café da manhã. Então, novamente, ele devia estudar até a hora do almoço. Quando o pai achava que Niccolò havia tocado mal, ele não o deixava comer nada. Dessa maneira, o menino praticava (estudava seu instrumento) o dia todo. Este é o grande segredo de sua excelente técnica. Nada veio por si só - foi necessário trabalhar para que isso ocorresse. Então você, depois de voltar para casa hoje, precisa praticar por uma hora e até a próxima lição, praticar três horas por dia²⁵ (WAGNER, 2015, p. 46-47).

Na pesquisa de Ericsson, vemos que conforme as crianças vão evoluindo, elas passam a procurar professores mais habilidosos. Normalmente, para que possam frequentar uma nova turma é exigido uma audição ou teste. Os novos professores são mais rígidos e exigentes e com isso a quantidade de horas a serem praticadas aumenta consideravelmente.

Para Wagner, nesse estágio o trabalho principal dos professores, com auxílio dos pais, era o de tornar a prática uma atividade prazerosa. Com pequenos desafios como o exemplificado abaixo por um dos professores, pouco a pouco as crianças passavam a adotar os valores da prática do mundo dos solistas: “Você deveria tocar essa peça de Ernst. Ela é muito difícil, muito virtuosa. Mesmo você sendo muito jovem, deveria trabalhar nela”²⁶ (WAGNER, 2015 p. 49).

O aluno também tem um papel muito importante na relação com o professor. Em Subotnik e Jarvin (2005), a habilidade de ser ensinado, foi considerada um atrativo entre os

²⁵ You know who Niccolò Paganini was? The most important virtuoso of the nineteenth century. You know why he is so famous, so great and the best violinist of his time? People say that he offered his soul to the devil in exchange for such magical skill that [his instrument] was a magic wand! Niccolò, at your age, had already worked very hard. From the beginning of each day, his father confined his little son to a small empty room and ordered him to play violin. After one hour of work, earned the right to breakfast. Then again, he worked until lunchtime. When the father had estimated that Niccolò played badly, he wouldn't let him eat anything. In that manner the boy worked all day. This is the big secret of his excellent technique. Nothing came by itself – it was necessary to work at it. So you, after returning home today, need to practice for one hour. And then, until the next lesson, for three hours each day (WAGNER, 2015 p. 46-47).

²⁶ You should play this piece by Ernst. This is very difficult, very virtuoso. Even though you are very young, you will be able to work it (WAGNER, 2015 p. 49).

professores pesquisados. Um aluno que demonstra resistência em ouvir um professor durante uma audição no conservatório não é visto como um candidato em potencial. O desenvolvimento da proficiência técnica está relacionado às habilidades do professor e do comprometimento do aluno em praticar. A habilidade de aprender rápido se mostrou útil, mas não essencial.

3.1.2.4 Motivação

Para Ericsson, nesse estágio, a motivação passa a transitar sob dois aspectos: externa e interna. Pais e professores podem auxiliar as crianças de diversas formas agindo diretamente na motivação externa. Porém, o estímulo também precisa ser interno (partir da própria criança), já que as atividades começam a ter uma duração muito maior e exigem maior dedicação. “Essas crianças se submetiam rapidamente a um regime de prática diária. Ele ou ela seguiam instruções, concentravam-se nas tarefas, e aparentemente se divertiam praticando ao invés de considerarem isso um trabalho pesado”²⁷ (BLOOM, 1985, p. 473 *apud* ERICSSON, 2016, p. 189-190). Essa mistura entre motivação externa e interna também é apontada em Subotnik e Jarvin (2005). De acordo com esses autores, muito da motivação que leva a criança a tocar é interna, mas o fator de disponibilidade de recompensas externas como o reconhecimento, ao menos por parte da família e professores, foi considerado muito importante. A persistência em bons e maus momentos, acompanhada do suporte dos pais e professores irá preparar esses estudantes para enfrentarem as dificuldades que fazem parte do processo de desenvolvimento da expertise.

3.1.3 TERCEIRO ESTÁGIO

O desenvolvimento da expertise nesse estágio é marcado por um comprometimento destes indivíduos em se tornarem *experts* na área escolhida. Essas decisões marcam o início de uma independência do aluno em relação aos seus pais, embora continuem dependentes financeiramente deles, e por vezes, em uma relação conflituosa com seus professores. Um período marcado por total dedicação ao campo escolhido, mudanças de classes, crises fisiológicas e psicológicas. Nesse estágio os aspectos relevantes a serem observados são os professores, os tipos de motivação, as redes de apoio e as competições internacionais.

²⁷ This child more readily submitted to the regime of daily practice. He or she followed instructions, concentrated on the task, and seemed to enjoy practice instead of considering it a drudgery” (BLOOM, 1985, p. 473 *apud* ERICSSON, 2016, 189-190).

No quadro a seguir são apresentados os fatores relevantes identificados na leitura dos trabalhos de Ericsson (2016), Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005):

QUADRO 9 - ASPECTOS RELEVANTES NOS TRABALHOS DE ERICSSON (2016), WAGNER (2015) E SUBOTNIK E JARVIN (2005)

	Ericsson (2016)	Wagner (2015)	Subotnik e Jarvin (2005)
Título dado pelo autor	Comprometimento	Crises e conexão de carreiras	Entre competências e expertise
Categoria	Fatores Relevantes		
Características iniciais	Momento em que assumem o compromisso de se tornarem <i>experts</i> em suas áreas. Normalmente no começo ou meio da adolescência.	Os estudantes passam a tomar suas decisões profissionais em relação ao caminho escolhido pelos pais, bem como suas relações com o professor.	Oportunidade de instrução com ênfase em ir além da proficiência técnica
Ambiente Familiar	Apoio dos pais predominantemente financeiro	Apoio dos pais predominantemente financeiro	Apoio dos pais
Professor	Procuram professores <i>experts</i> mesmo que isso implique em mudanças dentro ou fora do país.	Procuram professores <i>experts</i> mesmo que isso implique em mudanças dentro ou fora do país. Os professores desse estágio esperam que o aluno tenha uma técnica excelente adquirida nos primeiros anos e total obediência por parte dos alunos. Relacionamentos com professores frequentemente se tornam conflituosos.	Qualidade na relação aluno-professor Proficiência técnica Habilidade de ser ensinado (começo da diferenciação) Conhecendo fraquezas e pontos fortes Aprendendo a jogar o jogo Musicalidade
Motivação	Interna	Interna	Interna
	O estudante dedica todo seu tempo ao desenvolvimento da expertise em sua área.	Períodos de crises por conta das mudanças físicas e psicológicas.	Recompensas externas: reconhecimento, oportunidade de performance e independência financeira. Persistência em bons e maus momentos Restaurando a autoconfiança
Outros		Relacionamentos com pares são prioritários	Habilidades sociais: colegialidade
			Autopromoção

Fonte: elaborado pelo autor.

3.1.3.1 Características iniciais

De acordo com Ericsson, o terceiro estágio tem início normalmente no começo ou no meio da adolescência, quando os futuros *experts* assumem maior comprometimento buscando serem os melhores na área escolhida. A busca é pelas melhores escolas e professores, fato que muitas vezes implica em mudanças e altos custos financeiros. Para Subotnik e Jarvin, esse estágio é marcado pela busca de instruções com ênfase em ir além da proficiência técnica.

Para Wagner, o terceiro estágio é marcado por uma série de mudanças nos relacionamentos entre os estudantes e as pessoas que os cercam. Os pais deixam de participar das aulas e supervisionar o estudo. Embora continuem financeiramente dependentes dos pais, os estudantes buscam a independência em suas escolhas futuras. A relação com seus pares é aprofundada, já que a troca de informação entre eles é entendida como vital para a entrada nesse mercado tão disputado e a relação aluno – professor é vista frequentemente como um tanto conturbada (WAGNER, 2015).

3.1.3.2 Ambiente familiar

Apesar de possuir um papel muito menor que nos estágios anteriores, a participação familiar segue como fundamental para a continuidade do desenvolvimento dos futuros *experts*. Benjamin Bloom afirma que pouquíssimas famílias conseguem apoiar mais que um membro por vez, não apenas por questões financeiras, mas pelo tempo gasto acompanhando seus filhos em diversos eventos, como aulas e competições (BLOOM, 1985).

3.1.3.3 Professor

O professor é o personagem principal nesse estágio. Em todos os autores consultados, os pesquisados buscam um professor que atingiu os mais altos níveis de expertise no campo escolhido. Em Sosniak vimos que os pesquisadores relataram como questão comum, o fato de que quase todos os pesquisados haviam estudado com *experts*, ou seja, professores que eram reconhecidos em seus campos por suas habilidades e se interessaram em ajudar outros a se tornarem também *experts* (SOSNIAK, 2006).

A busca por esse professor *expert* implica muitas vezes em mudanças geográficas, além da realização de testes e audições para serem aceitos em novas escolas ou por estes novos professores. O processo de seleção não é fácil. Ser aceito significa que essas instituições e

professores acreditam que o estudante pode alcançar o nível de *expert*. Os estudantes enfrentam expectativas que gradualmente crescem até estarem fazendo o humanamente possível para progredir (ERICSSON, 2016). Subotnik e Jarvin (2005) apontam que graças a esse difícil processo de seleção de estudantes para a entrada nessas instituições, o nível de competência dos estudantes é consideravelmente alto já no início do curso no conservatório.

Para a escolha do professor, o estudante considera importante as questões técnicas, musicais e humanas. A relação entre aluno e professor passa a ser chamada por Wagner como conexão de carreiras, onde aluno e professor são beneficiados. O estudante não somente aprende a tocar, mas também recebe uma espécie de selo de qualidade do professor. Por outro lado, os estudantes bem-sucedidos confirmam no palco a reputação do professor. Nessa fase, no entanto, a relação entre os dois pode ser bem complicada. Professores esperam que os alunos desse estágio possuam as demandas técnicas resolvidas, já que trabalhar a técnica do instrumento costuma ser considerado um trabalho desgastante e pouco interessante (WAGNER, 2015). No estudo de Subotnik e Jarvin (2005) professores relatam que após alguns anos no conservatório, os estudantes deveriam apresentar seus estilos próprios, ou ao menos, serem incentivados a buscarem sua própria voz. Também esperavam que o aluno compreendesse seus pontos fortes e fracos, além de organizarem suas práticas e escolhas de repertório.

Em Wagner, questões a respeito da personalidade dos estudantes também passam a serem levantadas pelos professores:

Eu não sei mais o que fazer com ele. Ele não me ouve. Eu falei para ele tocar de um jeito, ele toca de outro, mesmo sabendo tocar muito bem como eu espero. Ele não me obedece mais! Quando eu era estudante eu nunca ousei fazer algo parecido com o meu professor. Não é possível fazer isso de outra maneira. E ele, parece que sabe melhor do que eu como tocar! Eu não posso fazer mais nada com ele!²⁸ (WAGNER, 2015, p. 105).

Essa questão quanto à personalidade dos estudantes é vista pela maioria dos professores como algo que não pode ser alterado, ou uma situação que está fora de suas responsabilidades:

Eu não tenho tempo para ser um terapeuta. Nossa profissão é dura, o meio ambiente não é fácil e você tem que ser forte. Eu tomo conta do tocar e não tenho tempo suficiente para isso. Quando meus estudantes tocam mal, eu digo a eles, é responsabilidade deles fazer isso corretamente, por isso eu não repito²⁹ (WAGNER, 2015, p. 105).

²⁸ I do not know what to do with him. He doesn't listen to me. I told him to play like this. He plays another way, whereas he knows very well how to play as I expect. He doesn't obey anymore! When I was a student, I never dared to do something like that to my teacher. It's not possible to do it any other way. And he, it seems he knows better how to play than I do! I can't do anything with him! (WAGNER, 2015 p. 105).

²⁹ I don't have time to be a shrink. Our profession is tough, the milieu is not easy, and you have to be Strong. Me, I take care of playing and I haven't enough time to do it all. When my students play badly, I tell them, and it is up to them to do it correctly, so I don't repeat it. (WAGNER, 2015 p. 106).

Os estudantes, quando cientes de que o processo de educação para solistas depende muito da relação que desenvolvem com seus professores, decidem assim, qual tipo de professor irão seguir. Wagner (2015) descreve uma série de perfis de classes de professores que ela identificou ao longo de sua pesquisa:

- 1- Classe teatral, onde as aulas são realizadas como um espetáculo dado pelo professor aos demais presentes em sala, essas aulas são boas para que estudantes se preparem para competições, pois aprendem a se adaptar na frente de uma audiência.
- 2- Classe monótona, onde apesar das aulas acontecerem regularmente e todos os alunos receberem a mesma quantidade de atenção, a forma monótona como as aulas são dadas não costuma ser bem vista pelos estudantes.
- 3- Classe cafeteria, nesse ambiente, similar a um ponto de encontro, pessoas entram e saem a qualquer momento e os estudantes raramente recebem atenção completa do professor.
- 4- Classe de esportes, com uma disciplina similar ao de treinamentos esportivos. Nela a competição entre os alunos da turma é constantemente encorajada. A disciplina lembra a educação rigorosa dos militares.
- 5- A classe do time de solistas, a competição também é encorajada, mas o trabalho em conjunto, com vários estudantes confere a essa classe um espírito de equipe.
- 6- Câmara de tortura, essas aulas são ministradas de forma autoritária e os estudantes sofrem constante pressão. Esse tipo de abordagem é visto como um sinal de excelência no ensino do violino (WAGNER, 2015).

A seguir vemos um resumo do que os estudantes pesquisados por Wagner relatam como sendo uma classe ideal:

O professor perfeito nunca falta e tem um estilo particular. Suas aulas frequentemente duram mais do que o esperado, com pequenos intervalos... ele não está ali para interpretar uma peça teatral, ou se mostrar preocupado com o público... ninguém fala, exceto o professor e o aluno³⁰ (WAGNER, 2015, p. 92).

Ainda, de acordo com Wagner, esses estilos de aulas são ministrados por dois tipos básicos de professores: aqueles que mantêm certa distância na relação aluno/professor, limitando o relacionamento à sala de aula, algo mais comum na cultura ocidental, e os professores que se preocupam com toda a situação com que o estudante está envolvido, um estilo oriundo da tradição russa de ensinar (WAGNER, 2015).

³⁰ The perfect teacher never misses a lessons and had a particular style. In his class the lessons frequently lasted much longer than expected, with few breaks... He was not there to play a theatrical piece, nor did he show concern for the public... No one speak, except for the teacher and the student (WAGNER, 2015 p. 92).

Uma vez que esses primeiros obstáculos são solucionados na relação aluno/professor, inicia-se o processo que Wagner chama de colaboração ativa, onde o professor passa a se dedicar intensivamente no desenvolvimento da carreira desses estudantes. Embora não seja uma prática comum no Ocidente, professores da Europa Oriental chegam a hospedar seus alunos em casa com o intuito de aumentar o aprendizado a partir de um relacionamento constante. Nesse estágio o professor assume o papel dos pais na supervisão das práticas e do progresso. Apesar da constante cobrança, os estudantes analisados por Wagner não apresentavam queixas quanto à quantidade de trabalho que lhes era imposto. Graças a essa relação próxima, os professores eram capazes de manter nos alunos, a ideia de que tal esforço era válido. Desta forma, a relação entre professor e aluno durava enquanto a relação de benefício entre as duas partes permanecia. No estágio onde o estudante assume a responsabilidade por suas escolhas, normalmente a decisão sobre o fim desse relacionamento é tomada pelo próprio aluno (WAGNER, 2015).

Durante o processo de aprendizagem, o jovem virtuoso não aprende apenas a tocar seu instrumento, mas também aprende os valores relacionados à sua futura carreira. No livro *Art Worlds*, Howard S. Becker (1928) nos explica como o aprendizado desses valores ocorre:

O conhecimento da cultura profissional, então, define um grupo de profissionais que usam certas convenções para realizar suas atividades artísticas. Muito do que eles sabem, eles aprenderam ao longo de suas práticas diárias, e, como regra geral, nenhum dos outros participantes no mundo das artes precisa saber dessas coisas para realizarem suas partes... O grupo definido pelo conhecimento dessas convenções pode ser pensado, razoavelmente, como um círculo interno do mundo das artes³¹ (BECKER, 1982, p. 63 *apud* WAGNER, 2015, p. 136).

De acordo com Subotnik e Jarvin (2005), os professores pesquisados desempenham um papel importante na promoção do que é compreendido por eles como habilidades sociais. Questões a respeito de pontualidade, disciplina para chegarem preparados para os ensaios, serem corteses e saberem aceitar o sucesso e o fracasso, entre outras habilidades, foram reconhecidas como necessárias para a formação do músico profissional e passaram a ser oferecidas como disciplina do currículo escolar.

3.1.3.4 Motivação

No terceiro estágio os estudantes pesquisados por Wagner estão passando por diversas mudanças físicas e psicológicas que interferem diretamente na performance do jovem

³¹ Knowledge of professional culture, then, defines a group of practicing professional who use certain conventions to go about their artistic business. Most of what they know they learn in the course of their daily practice, and, as a general rule, none of the art world's other participants need to know such things to play their parts... The group defined by knowledge of these working conventions can reasonably be thought of as the inner circle of the art world (BECKER, 1982 p. 63 *apud* WAGNER, 2015 p. 136).

violinista. Com as mudanças físicas, os violinistas precisam mudar os tamanhos dos instrumentos. Essa mudança é vista como um avanço em direção à carreira profissional, no entanto a adaptação ao novo instrumento apresenta certos desafios. Nesse estágio os estudantes passam a compreender o investimento de seus pais em suas carreiras e o grau de competitividade existente no mundo dos solistas. É a partir daí que surgem os primeiros relatos de rebeldia, ansiedade e questionamentos sobre continuar ou não esta carreira (WAGNER, 2015).

Em Subotnik e Jarvin (2005), essa espécie de crise vivida por esses questionamentos também é identificada. A maioria dos estudantes entra no conservatório confiante de suas habilidades. Ser aprovado no rigoroso processo seletivo de acesso a essas instituições também lhes garante uma dose adicional de confiança. Entretanto, como em todo processo de transição para um ambiente competitivo, os estudantes passam a questionar suas habilidades. Nesse ponto, os professores pesquisados consideraram que o trabalho de recuperação da autoconfiança é fundamental. De acordo com os resultados dessa pesquisa, a independência financeira e oportunidades para tocar, fazem parte do processo de motivação externa (reconhecimento). Nesse estágio os estudantes compreendem que deverão ser capazes de se sustentarem, afinal, caso não consigam trabalhos com música terão que trabalhar com outras atividades, o que tomaria parte do tempo que deveria ser utilizado para o desenvolvimento de suas habilidades musicais. Competições dentro e fora do conservatório tornam-se importantes oportunidades de tocar com altíssima *performance*, uma vez que este é objetivo principal na vida desses músicos.

3.1.3.5 Outros fatores relevantes

A) Relacionamento entre pares

Os jovens virtuosos também aprendem com seus pares em suas classes de solistas, de como manter relacionamentos no mundo profissional. Mesmo com as competições, estudantes que terminaram seus estudos em uma mesma classe tendem a manter um espírito de equipe. De acordo com Wagner, essa sensação de pertencimento ocorre de duas formas: 1) pela ideia de afiliação, de terem estudado com um grande mestre, que por sua vez foi aluno de outro grande mestre - uma espécie de árvore genealógica musical; 2) união de estudantes que pertencem à mesma classe, ou ao mesmo professor, mesmo que em diferentes gerações para ajuda mútua dentro do mercado musical. No exemplo que se segue, podemos ter uma dimensão de como essa fraternidade pode funcionar:

Seis meses antes de uma competição internacional, o professor de uma famosa escola de solistas informa a seus estudantes de 16 anos de idade: “Não se preocupem. O presidente da banca, o criador dessa competição, é meu amigo. Por muitos anos nós estivemos na mesma classe. Então eu vou ligar para ele, e quando ele estiver passando em Paris eu irei apresentar vocês para ele. Ele irá ouvi-los e certamente irá lhes dar alguns conselhos”³² (WAGNER, 2015 p. 137).

Dessa sensação de pertencimento de grupo nasce também a sensação de diferença entre os demais músicos. Ainda que a classe de solista esteja dentro de uma instituição, os estudantes da classe de solista costumam considerar atividades, como prática de música de câmara, prática orquestral e demais atividades como de menor importância, portanto, faltas nessas atividades são comuns e até mesmo encorajadas pelos seus professores (WAGNER, 2015).

B) Autopromoção

Em Subotnik e Jarvin (2005), a autopromoção foi considerada necessária para o sucesso como *performer* por professores e *gatekeepers*. De acordo com os pesquisados, parte do sucesso em conseguir um bom trabalho está relacionado a saber quando e como se promover. Apesar de reconhecer a importância do papel da autopromoção, a maioria dos estudantes entrevistados demonstrou repulsa a esse tipo de atitude. Com relutância, os jovens músicos aprendem com seus colegas e professores que existem outros fatores a serem trabalhados além da preocupação em adquirir excelentes habilidades de performance, como um bom currículo, boas fotos e contatos com agentes e patronos.

C) Cultura internacional

Outro fator considerado como pré-condição para a entrada no mundo dos solistas é a aquisição de uma cultura internacional. O mundo dos solistas não possui barreiras geográficas nem idiomáticas. O aprendizado de vários idiomas é comum entre os jovens virtuosos. Essa habilidade se mostra muito válida para a obtenção de um relacionamento mais próximo com professores que nem sempre falam diversos idiomas. Mudanças de país em busca de melhores professores também é fator comum, e devido a essa mobilidade, as classes de solistas costumam comportar estudantes de diversas partes do mundo (WAGNER, 2015).

³² Six months before an international competition, the teacher from a well-known soloist class informs his sixteen-year-old students: “Don’t worry, The president of the jury, the creator of this competition, is my friend. For many years we were in the same class. So I will give him a call, and when he is passing through Paris, I will present you to him. He will hear you and he will certainly give you some advice” (WAGNER, 2015 p. 137).

3.1.4 QUARTO ESTÁGIO

O último estágio de desenvolvimento da expertise é marcado por conquistas e realizações que diferenciam estes indivíduos, colocando-os muito acima da média de seus pares. Neste estágio os aspectos relevantes são a motivação, rede de apoio e competições.

No quadro a seguir são apresentados os fatores relevantes identificados na leitura dos trabalhos de Ericsson (2016), Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005):

QUADRO 10 - FATORES IMPORTANTES NOS TRABALHOS DE ERICSSON (2016), WAGNER (2015) E SUBOTNIK E JARVIN (2005)

	Ericsson (2016)	Wagner (2015)	Subotnik e Jarvin (2005)
Título dado pelo autor	Quebrando barreiras	Entrando na fase adulta	Entre expertise e produtividade acadêmica ou artística
Categoria	Fatores relevantes		
Características iniciais	Realização de feitos inéditos ou raros na área do <i>expert</i>	Desprendimento progressivo do professor Construção de uma rede de apoio	Oportunidade de sociabilização no campo guiada por grandes professores, agentes e <i>gatekeepers</i>
Professor		Relação professor-aluno consiste em encontros esporádicos. O papel do professor passa a ser o de guia no mundo dos solistas.	
Rede de apoio		A construção de uma rede de apoio inclui o contato com pianistas acompanhadores, músicos famosos, maestros, compositores etc. pessoas que possam ajudar o jovem solista a se desenvolver musicalmente, mas também a alavancar suas carreiras. Agentes, organizadores de concertos e patrocinadores também são procurados.	Habilidades sociais: colegialidade e engajamento de patronos Promoção através de um agente
Outros		Competições internacionais também funcionam como facilitadores de acesso ao mercado.	Capitalizando os pontos fortes Dominando o jogo Transpirando Autoconfiança Musicalidade Tomada de riscos Carisma
Motivação	Interna	Interna	Interna

	A criatividade está associada ao trabalho duro.		Recompensas externas: reconhecimento, oportunidade de performance e independência financeira. Persistência em bons e maus momentos
--	---	--	--

Fonte: elaborado pelo autor.

3.1.4.1 Características iniciais

Para Ericsson (2016) esse estágio acontece quando o *expert* ultrapassa o limite do conhecimento existente em sua área, fazendo contribuições únicas e criativas. Uma das características dos *experts* é que mesmo quando eles se tornam um dos melhores naquilo que fazem, eles sempre buscam melhorar. Esses inovadores se tornaram *experts* em suas áreas antes de começarem a quebrar os limites pré-existentes, e o que fazem para ultrapassar as barreiras não é exatamente muito diferente do que fizeram para atingir o nível de *experts*.

Nos estudos de Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005), embora bastante amadurecidos, seus pesquisados ainda dependem dos direcionamentos dados por mentores, agentes e *gatekeepers*.

De acordo com Subotnik e Jarvin (2005), a última transição acontece ainda no período do conservatório para estudantes destacados em piano e nos instrumentos de cordas. Em casos onde o início de aprendizado ocorre mais tarde, como o de cantores, essa transição final ocorre somente após a conclusão dos estudos no conservatório.

3.1.4.2 Professores

Em Wagner (2015), os estudantes pouco a pouco conquistam sua independência em relação ao professor. A relação entre os dois passa a ocorrer esporadicamente, em momentos que antecedem um concurso, ou algum concerto especial. O formato de aula também é transformado em um ambiente onde amigos discutem possibilidades interpretativas. Wagner (2015) chama esse novo processo de colaboração passiva, onde o estudante e professor procuram manter a relação preservada e vista pelo mundo dos solistas. Nesse estágio, o professor não necessita mais de exclusividade do aluno e a busca por novos professores é encorajada, não somente para aprendizagem, mas também para ampliar a rede de colaboradores do jovem solista (WAGNER, 2015).

Seus professores não serviam apenas como referência para aluno, mas também

ensinavam a reconhecerem seus problemas e resolvê-los sozinhos de maneira a continuar progredindo. Muitos dos *experts* que ultrapassam barreiras costumam superar seus professores. O *expert*, não contente com o que alcançou até o momento, segue em busca de maneiras de se desenvolver e fazer coisas que ninguém fez (ERICSSON, 2016).

3.1.4.3 Competições internacionais

Vencer uma competição internacional pode, ao lado do sistema de apadrinhamento, significar a entrada do músico, no mundo dos solistas. De acordo com Wagner (2015) solistas como Yehudi Menuhin (1916 – 1999), Isaac Stern (1920 – 2001), S. Mintz (1957), Anne-Sophie Mutter (1963), Gil Shaham (1971) e Midori (1971) nunca participaram de competições, e o impulso principal em suas carreiras se deve ao suporte de grandes padrinhos. Já os solistas David Oistrakh (1908 – 1974), Ida Haendel (1928), Jean Jacques Kantorow (1945), Gidon Kremer (1947), Laurente Korcia (1964) e Maxim Vengerov (1974) foram vencedores de competições internacionais. Embora não sejam apresentadas dúvidas a respeito da qualidade dos nomes citados, a maioria dos relatos apresentados no livro de Wagner e que veremos a seguir, parecem questionar a importância dada a essas competições. Vejamos o relato de um artesão de violinos:

Então, o início da carreira de um jovem que é talentoso... nós vemos isso em Thibaut [famosa competição francesa] a cada quatro anos... e então, de repente, nós não ouvimos mais falar daquele que ficou em primeiro lugar. Pegue a lista de vencedores da primeira edição da competição e veja aqueles que fizeram carreira por eles mesmos... certamente todos eles continuam tocando, mas desse ponto até que façam uma carreira aonde cheguem ao palco e se tornem o centro das atenções, é tudo boato. Pegue uma lista de uma competição internacional e veja. Qual o segredo do sucesso? Por que, ao final das contas [sucesso em uma competição] está relacionado a um evento...é necessário tocar perfeitamente, sem nenhum erro! Depois disso, [sucesso] resume-se ao talento pessoal de saber como administrar sua própria carreira e encontrar um agente. O segredo disso? Eu não sei... alguns são bem conhecidos, e outros, nada se sabe³³ (WAGNER, 2015 p. 174).

Segue o relato de um jurado:

É necessário tocar “para a competição”, ou seja, de acordo com as normas dos jurados, ir suavemente até a final. Somente no concerto de gala [tocado pelo vencedor da

³³ So, the debut of the career for the young person who is gifted... we see that in Thibaut [famous French competition] every four years... and then, suddenly, we no longer hear about the one who took first place. Take the list of winners from the first edition of a competition and look at those who made careers to making a career for themselves... Certainly they all continued to play, but going from that to making a career where they step onto the stage and into the spotlight, is all hearsay. Take the list from one international competition and look. What's the secret to success? Because after all, [success in a competition] is related to one encounter... It is necessary to do it perfectly, without any errors!... Afterward, [success] boils down to the personal talent of knowing how to manage one's own career of meeting an agent. The secret of that? I don't know.... Some are well known, and others, not at all... (WAGNER, 2015 p. 174).

competição] eles podem mostrar suas verdadeiras personalidades, como Marta Argerich fez. Uma vez, um estudante havia passado muito bem por todos os estágios...[mas] no concerto dos laureados, todos os membros do júri se questionavam, “A quem nós demos o prêmio?” Por que o jeito que ele tocou não foi nada relacionado com o que ele havia tocado antes³⁴ (WAGNER, 2015 p. 178).

De acordo com Wagner o relato de um estudante a seguir é um resumo do discurso encontrado por seus jovens pesquisados:

Se você for para uma competição despreparado, você deve ser louco. Mesmo que você toque como o Heifetz, você tem que participar das masterclasses e não com um, mas como vários membros da banca, e com aqueles que são poderosos. É assim que você se prepara para competições. Então você toca como eles sugeriram e não como você preparou antes, que foi preparado por muito tempo. Eles querem [uma interpretação diferente], então você mostra o quão rápido você aprendeu a lição. Se você vai como um desconhecido [para a competição] e você toca muito bem, você é perigoso para os “cavalos” deles [músicos que eles apoiam], então eles te reprovam na primeira fase... [...]É menos arriscado votar por alguém que eles sabem que pode tocar, do que em alguém que, talvez, tenha feito uma excelente [competição] mas poderia morrer de nervosismo e falhar no concerto de premiação dos vencedores. Eles [membros da banca] estão muito mais seguros com seus próprios “cavalos”; então a competição começa bem antes da cerimônia de abertura, com as masterclasses, ou até mesmo em uma nova aula, vários meses antes³⁵ (WAGNER, 2015 p. 180).

Mesmo acreditando que os resultados nas competições dependem de vários outros fatores, além da performance no momento da prova, muitos continuam participando, alimentando o sonho de se tornarem um dos vencedores:

O tocar é iniciado antes mesmo que a primeira nota soe. Eles [membros da banca] preparam os pratos e você toca o melhor que puder, mas os violinistas que estão aqui são todos de nível excelente. OK, alguns vieram aqui para nada, mas a maioria toca bem. As competições – bom, quase todas das que eu conheço – são manipuladas: Todo mundo conhece todo mundo; os professores são os jurados e trazem seus estudantes. Mas nós ainda assim participamos e nos preparamos para isso. Nós participamos das masterclasses com quem seja necessário e trabalhamos todos os dias por vários meses... e nós temos esperança de chegar à final. Todos arriscamos³⁶ (WAGNER, 2015 p. 180).

³⁴ It's necessary to play “for the competition” that is, to conform to the jury's norms, go gently to the final. Only at the gala concert [played by the winner following the competition] can they show their true personality, as Marta Argerich did. Once, a student passed well through all stages... [but] at the concert of laureates, all the jury members of the jury ask themselves, “who did we give the prize to?” Because his playing had nothing to do with what he did previously (WAGNER, 2015 p. 178).

³⁵ If you go into the competition without preparation, you must be crazy. Even if you play like Heifetz, you need to make the master classes and not with one but with several jury members, and with those who are powerful. This is how you prepare for the competitions. Then you play what they suggest and not what you prepared before, which you had practiced for a long time. They want [a different interpretation], so you show how quickly you've learned your lesson. If you come unknown [to the competition] and you play very well, you are dangerous for their “horses” [the musicians they support], so they reject you in the first round... It's harder to do this in later rounds, because the public has time to know a little, but the first round are less visited by the public... In order to pass the stages before the final, it is necessary that the jury know you. If not all of them, then some of them. They listen to the same program fifty times over two or three days, so they are not even able to hear the notes anymore. But during the master class, they have worked with you several times, and they have tested you already. They know what you can do and where your limits are. It is less risky to vote for someone who they know can play than someone who, maybe, has had an excellent [competition] but would die of jitters and fail in the concert of award winners. They [jury members] are much more at ease with their own “horses” so the competitions starts long before the opening ceremony, with the master classes, or even the new class several months before (WAGNER, 2015 p. 180).

³⁶ The play is done before the first note plays. They [jury members] prepare the dish and you play the best you can, but the violinists present here all have an excellent level. OK, a few came here for nothing, but almost all play

Os números apresentados na pesquisa de Wagner também sustentam o relatado. Dez jovens solistas, entre seus pesquisados, foram laureados em competições, destes, nove foram alunos de pelo menos um membro da banca (WAGNER, 2015 p. 180).

Ao que parece, o ditado onde se diz que o importante é participar e não competir, foi validado por uma pesquisa feita pela *World Federation of International Music Competitions* - Federação Mundial de Competições Internacionais de Música levando em conta os motivos pelos quais instrumentistas participavam dessas competições. Dos participantes, 75% consideravam suas participações em competições como oportunidades para tocar, 51% viam as competições como oportunidade para expandir o repertório, 50% tinham esperança de atrair atenção da mídia, 41% aproveitaram para praticar obras específicas da competição, 38% tinham a expectativa de conhecerem outros jovens músicos, 31% tinham interesse em confrontar outras escolas de interpretação e 22% gostavam das competições pela oportunidade de turismo (*Guide de concours* 1999/2000 p.25 *apud* WAGNER, 2015 p. 175).

3.1.4.4 Redes de apoio

Para Wagner, no final do último estágio, professores continuam desempenhando um papel importante. Utilizam suas redes de contatos para informar que seus estudantes estão prontos para completar sua educação como solistas. Nesse momento os estudantes passam a ser apresentados para engenheiros de som, maestros, compositores e agentes. Pessoas que possam auxiliá-los nos próximos passos de suas carreiras. A busca por um pianista acompanhador também é intensificada como podemos observar pelo relato de uma mãe de um violinista:

O que o meu filho precisa agora é se apaixonar por uma boa pianista, preferencialmente de origem russa (elas são consideradas musicalmente melhor educadas), que possa tocar concertos com ele. Por que toda vez que tem uma performance pública, ele tem problemas para encontrar um bom acompanhador³⁷ (WAGNER, 2015 p. 152).

De acordo com Wagner, maestros possuem a capacidade de decidir quem irá ou não se tornar um solista. No século XX, maestros foram responsáveis por impulsionar a carreira de diversos solistas. Casos na recente história do instrumento incluem o maestro Herbert Von

well. The competitions – well, almost all, from what I know – are rigged: everyone knows everyone; the teachers, are the judges and came here with their students. But we still participate, and we prepare for that. We take the master class with whom it's necessary, and we work every day for months before... and we hope to be in the final. Everyone takes their chances (WAGNER, 2015 p. 180).

³⁷ What my son needs now is to fall in love with a good pianist, preferably of Russian origin (they are considered the musically best-educated), who can play concerts with him. Because every time there's a public performance, he has trouble finding a good accompanist (WAGNER, 2015 p. 152).

Karajan (1908 – 1989) e o apoio dado à violinista alemã Anne-Sophie Mutter, e o maestro Vladimir Spivakov (1944) e a violinista chinesa Yi-Jia S. Hou (1977). Essa relação vai além do impulsionamento de carreira, já que no final do terceiro estágio, esses jovens solistas precisam de maestros para aprenderem o repertório orquestral como vemos no relato de um pai e agente de uma violinista:

Ela sabe todo o básico, ela domina o violino. Ela desenvolve a interpretação sozinha. Ela não precisa mais de aulas. O que ela precisa é de um bom pianista para tocar sonatas com ela, e não somente como um acompanhador. E ela precisa de um diretor – um maestro que a ensine como tocar em uma orquestra. Se você pensa que é o Vengerov, sozinho, quem toca o concerto de Prokofiev tão bem, você está errado. Ele trabalhou o concerto com [Daniel] Barenboim, e ouviu o que ele tinha a dizer. Ele seguiu o que Barenboim queria, e então ficou maravilhoso. É assim que funciona; é necessário ter um grande maestro para conseguir progredir. Quando nós analisamos a carreira dos grandes violinistas, nós sempre encontramos um grande maestro atrás deles³⁸ (WAGNER, 2015 p. 153 – 154).

O trabalho realizado por engenheiros de som, musicólogos e compositores podem ajudar o jovem solista a atingir um destaque na carreira. A gravação de obras raras ou obras dedicadas costumam funcionar como atrativo para o nome dos jovens solistas (WAGNER, 2015).

Nesse estágio o jovem solista busca se beneficiar com outro tipo de relação. Uma espécie de adoção por parte de um padrinho musical. Músicos famosos, no final de suas carreiras frequentemente apadrinham jovens virtuosos para ajudá-los no início de suas carreiras como podemos observar no relato do violinista Isaac Stern:

Chegou à minha atenção no início dos anos 80, uma garota de onze anos chamada Midori, que nasceu em Osaka, Japão, e estudava em Nova Iorque na *Juilliard School of Music*. Acompanhada por sua mãe e sua professora, ela chegou a minha casa um dia para tocar para mim, e me vi ouvindo um dos talentos mais extraordinários que tinha ouvido nos últimos quarenta anos. Ela era uma figura minúscula de uma menina, com enorme controle e reflexão e um repertório surpreendente já memorizado. Eu fiquei determinado a ter um interesse pessoal em seu desenvolvimento³⁹ (STERN e POTOK, 2001 p.265 *apud* WAGNER, 2015 p. 170).

³⁸ She know all the basics, she has mastered the violin. She develops interpretation by herself. She doesn't need lessons anymore. What she does need is a good pianist to play sonatas with her, and not just as an accompanist. And she needs a chief – a conductor who teaches her how to play with an orchestra. If you think that it is Vengerov who plays the Prokofiev concerto so well by himself, you are wrong! He worked on it [Daniel] Barenboim, he listened to him. He followed what Barenboim wanted, and then it was wonderful! It is like that; it is necessary to have a great conductor in order to progress. When we analyze the big violinist's careers, we always find a big chief backing them (WAGNER, 2015 p. 153 – 154).

³⁹ There came to my attention in the early eighties, na eleven-year-old girl named Midori, who has been born in Osaka, Japan, and was studying in New York at the Juilliard School of Music. Accompanied by her mother and her teacher, she arrived at my home one day to play for me, and I found myself listening to one of the most extraordinary talents I'd heard in the last forty years. She was a tiny figure of a girl, with enormous control and thoughtfulness, and an astonishing repertoire already committed to memory. I was determined to take a personal interest in her development (STERN and POTOK, 2001 p.265 *apud* WAGNER, 2015 p. 170).

Como exemplo de até onde esse apadrinhamento pode funcionar, Wagner cita a relação entre o maestro Daniel Barenboim e o trompetista Sergei Nakariakov, que não somente o auxiliou na carreira musical, mas também se envolveu no lado administrativo, chegando a negociar com as autoridades israelenses a dispensa de Nakariakov do serviço militar. O apadrinhamento também pode ser realizado por não músicos, como políticos, grupos religiosos, associações e até mesmo grandes empresas interessadas em fazer uso da imagem do solista como forma de propaganda (WAGNER, 2015).

No último estágio de educação para se tornarem solistas, os jovens estudantes analisados por Wagner aproveitam todas as oportunidades possíveis para alavancarem suas carreiras. Diante da necessidade de conhecer e manter contato com agentes e outras pessoas que possam contribuir para isso, os estudantes procuram participar de festas e eventos frequentados por essas pessoas. Embora a estratégia de caçar concertos possa ser vista como prova de ineficiência musical por muitos estudantes, eles compreendem que manter relacionamentos e uma rede de colaboradores é parte do trabalho a ser feito, caso queiram entrar no competitivo mercado de solistas (WAGNER, 2015).

Em Subotnik e Jarvin (2005) essas habilidades sociais também são apontadas pelos *gatekeepers* como fundamentais nesse estágio. Além de exibir excelência profissional, o artista deve estar envolvido na manutenção do interesse daqueles que podem apoiá-lo. De acordo com os *gatekeepers* a grande competitividade desse mercado faz com que um artista com comportamento de “diva” seja cada vez menos tolerado. Autoconfiança, aceitar riscos e carisma foram outros fatores considerados pelos *gatekeepers* para que as performances sejam interessantes.

3.1.4.5 Motivação

Para Ericsson a quebra de barreira não acontece repentinamente. A criatividade anda em conjunto com o trabalho duro. Mesmo os momentos tidos como descobertas são resultados de um longo processo. Um estudo de ganhadores do Prêmio Nobel descobriu que geralmente eles publicaram artigos científicos mais cedo do que a maioria de seus pares e que publicaram significativamente mais artigos ao longo de suas carreiras do que outros em sua disciplina (ERICSSON, 2016).

Entre os noventa violinistas pesquisados, apenas um deles obteve o *status* de solista internacional. Embora Wagner informe que podem levar muitos anos após o encerramento de sua pesquisa para que seja possível saber o número total de estudantes que atingiram esse objetivo, os dados apresentados na conclusão de sua pesquisa são suficientes para termos a

dimensão das dificuldades encontradas pelos instrumentistas para fazerem parte da elite dos violinistas solistas. O período de formação de um solista de violino é um dos mais longos entre todas as profissões – 18 anos no mínimo. Wagner conclui que o investimento nessa carreira seja um ato de fé em três dimensões. A primeira é a convicção de que uma criança tenha o potencial de se tornar um solista, o segundo é a crença de que o sucesso desse empreendimento depende das direções dadas pelo primeiro professor de violino e a terceira dimensão está relacionada à fé do indivíduo (jovem solista) em si próprio (WAGNER, 2015).

Em Subotnik e Jarvin (2005) os fatores motivação intrínseca, necessidade de reconhecimento e a capacidade de persistência entre os bons e maus momentos são apontados como importantes em todos os estágios. No último estágio, mesmo nos casos de extremo sucesso, a resiliência é importante já que tal posição de sucesso costuma suscitar inveja e críticas excessivas.

3.1.5 ADAPTAÇÕES PARA A ANÁLISE DOS SOLISTAS ESTUDADOS

Uma vez apresentadas as principais características de cada estágio de acordo com os autores consultados, algumas adaptações se fazem necessárias para a realização da análise de trajetória dos solistas pesquisados dentro de quatro estágios, que será efetivada no próximo capítulo.

A primeira adaptação diz respeito à organização das categorias que serão observadas em cada estágio. Ao longo da leitura dos estágios de desenvolvimento da expertise desses autores, duas principais divergências foram encontradas a respeito das categorias presentes em cada estágio. A primeira divergência diz respeito ao fato de que Ericsson (2016) não faz menção aos professores em seu primeiro estágio, enquanto Wagner (2015) o apresenta como primordial em uma etapa que antecede o que a autora nomeia como primeiro estágio. A segunda divergência está relacionada ao fato de que o último estágio de Ericsson e Subotnik e Jarvin é marcado pela realização de feitos inéditos, produções acadêmicas ou artísticas, por parte de um indivíduo já *expert*, enquanto que em Wagner, seus pesquisados ainda estão finalizando seus estudos, participando de competições e formando uma rede de apoio, ou seja, ainda em busca da expertise. O estudo realizado com pianistas finalistas de grandes competições internacionais pela equipe de Bloom, por exemplo, similar ao estudo de Wagner, conclui que após essas competições, novos desafios são enfrentados por esses pianistas, e que esse período, apesar de não ter sido analisado pela equipe, constitui uma nova etapa no desenvolvimento deles (BLOOM, 1985).

Dessa forma, ajustes quanto às categorias que serão observadas em cada estágio se

fazem necessárias. A categoria professor será observada já no primeiro estágio, e competições e formação de redes de apoio serão categorias observadas como pertencentes ao terceiro estágio, deixando como característica única do quarto estágio a realização de feitos inéditos.

Portanto, a partir da análise realizada dos estágios apresentados pelos autores estudados, elaboramos um quadro que apresenta resumidamente os principais conceitos observados na literatura e que se relacionam mais diretamente com a presente:

QUADRO 11 - CATEGORIAS PARA ANÁLISE

Categorias a serem analisadas dentro dos estágios relacionados	
1º estágio – Inicial	Início, ambiente familiar, professores
2º estágio - Intermediário	Ambiente familiar e professores
3º estágio - Avançado	Professores, competições, redes de apoio
4º estágio - Profissional	Realização de feitos inéditos

Fonte: elaborado pelo autor.

Devido à natureza do material coletado para esta pesquisa, nem todos os itens apontados pelos autores consultados puderam ser observados. Em alguns casos, eles foram observados em apenas alguns dos pesquisados.

4. OS SOLISTAS ESTUDADOS

O capítulo que segue tem como objetivo apresentar os resumos do histórico de vida de cada um dos solistas estudados junto a uma análise inicial com a finalidade de apontar momentos no histórico do indivíduo que seriam similares às características apresentadas nos quatro estágios do referencial teórico.

A análise da história de vida desses trompetistas qualifica cada um deles sob um olhar diferenciado e dá a dimensão exata do que foi significativo e teve mais sentido em suas carreiras. As apresentações são realizadas em ordem cronológica.

4.1 RAFAEL MÉNDEZ (1906 – 1981)

A biografia a seguir apresentada foi embasada principalmente no livro *Magnificent Méndez: A biography of Rafael Méndez (1906-1981), “The World’s Greatest Trumpeter”* (2005) de Jane Hickman e Del Lyren. Os livros “Rafael Méndez – *Homenaje al trompetista mexicano*” (2016) de Alejandra Rosas Olvera e *Prelude to brass players* (1961) do próprio Rafael, também foram utilizados para complementar esse trabalho.

4.1.1 PRIMEIRO ESTÁGIO

Rafael Gutiérrez Méndez Arceo nasceu em 26 de março de 1906 na cidade de Jilquipan – México. Quarto dos quinze filhos do casal Maximino Méndez Gutiérrez e Irene Arceo Galvez.

Maximino sustentava a família como professor de violino e bandolim, além de dirigir uma orquestra popular que atuava frequentemente nas festividades e eventos privados da alta sociedade de Jilquipan. Com dificuldades financeiras para poder manter essa orquestra funcionando, Maximino iniciou um projeto de orquestra familiar e durante três meses ensinou música aos seus filhos. Aos cinco anos de idade, Rafael escolheu o cornete como seu instrumento, pelo simples fato de ser o único instrumento que suas pequenas mãos suportavam segurar. Mais tarde também aprenderia violão e contrabaixo.

Inicialmente seu pai se preocupava com o esforço físico necessário para tocar cornete, dessa forma, limitava o tempo de estudo que Rafael deveria passar com o instrumento. Se por um lado havia preocupação quanto aos limites físicos, a disciplina e seriedade da educação musical era bem rígida como é possível conferir no relato de Rafael: “uma das minhas

lembranças mais antigas era a prática diária de solfejo que meu pai obrigava a todas as crianças. Se um de nós cometesse um erro, todos erámos punidos”⁴⁰ (HICKMAN; LYREN, 2005, p.15).

Nesse primeiro estágio constata-se que Rafael teve seu início musical na infância, dentro de um ambiente familiar musical, com o pai, músico profissional, atuando como seu professor. Rafael possuía irmãos mais velhos em fase de aprendizagem musical e tinha como principal estímulo poder tocar na orquestra formada por seus familiares; perfil bastante similar ao primeiro estágio proposto por Ericsson (2016) e Wagner (2015).

4.1.2 SEGUNDO ESTÁGIO

Como seu pai foi seu primeiro professor e não foram encontradas informações sobre outros professores enquanto Rafael esteve no México, encontramos certa dificuldade em precisar o momento em que ele passa para o segundo estágio. O fato de seus pais proibirem que ele tocasse muito quando criança, nos leva a crer que a motivação intrínseca que Rafael possuía para tocar apareceu ainda na infância. Para Ericsson (2016) a transformação de motivação externa para interna se apresenta como uma característica do segundo estágio. Outro fator pode ser levado em consideração a respeito da motivação para que Rafael praticasse o instrumento em demasia. Por ser tão jovem, seu pai não o levava para participar das apresentações da orquestra em concertos fora da cidade. Tal atitude pode ter levado Rafael a praticar mais e provar a seu pai, o quanto antes, que estava apto a participar de atividades mais importantes. Obter o reconhecimento como recompensa é parte da transição entre habilidades e competências de acordo com Subotnik e Jarvin (2005).

A novidade de uma orquestra formada apenas por membros de uma família foi bem recebida pela comunidade tornando-a a mais requisitada de Jilquipan. Tal sucesso rendeu a família Méndez um convite inusitado e um tanto quanto perigoso. O General Pancho Villa, um dos líderes da revolução mexicana, solicitou que a orquestra acompanhasse sua tropa enquanto esta viajava de batalha em batalha no ano de 1916. Possivelmente admirado com o talento do jovem Rafael, Pancho Villa costumava pedir para que ele tocasse suas canções favoritas a qualquer momento do dia. O encantamento pelo som do cornete era tamanho que quando a orquestra foi dispensada o jovem cornetista, de apenas 10 anos, seguiu apresentando-se como solista para o general e sua tropa por vários meses.

Pouco depois Rafael viajou por dois anos tocando em diversas bandas de circo até voltar a tocar na orquestra de seu pai. Poucas informações foram encontradas sobre a

⁴⁰ “One of my earliest recollections is the daily drill in solfège through which my father put all of his children. If one of us made a mistake we were rapped soundly for it. (HICKMAN; LYREN, 2005, p.15).

participação da família de Rafael durante o tempo em que ficou sozinho sob a guarda do General Pancho Villa, porém, o fato de que seguido a isso, Rafael tenha passado dois anos viajando e tocando em bandas de circo, possivelmente representou um distanciamento familiar, ao menos durante esse período.

Quando Rafael voltou a conviver com seus familiares, a comunidade de Jilquipan, ciente de suas habilidades como trompetista, uniu-se para presenteá-lo com um trompete novo. Participando de diversas bandas e orquestras, suas performances foram reconhecidas até mesmo por Lázaro Cárdenas (1895 – 1970), que viria a ser o presidente do México na década seguinte. Rafael permaneceu em Jilquipan até 1926, quando se mudou para os EUA.

Durante esse período não foram encontradas informações de que Rafael tenha recebido aula de outros professores que não seu pai. De acordo com sua biografia, na adolescência Rafael teve acesso ao método de trompete de Jean Baptiste Arban (1825 – 1889) e a partir desse momento passou a desenvolver sua técnica, praticando esse método por horas, diariamente. Embora não tenham sido encontrados relatos de outros professores, é provável que ele tivera contato com trompetistas de outros grupos, já que além da orquestra de seu pai, Rafael também participou de diversos outros grupos.

A suspeita de que ele teria aprendido com músicos das bandas e orquestras das quais participou é respaldada com informações encontradas no livro de Alejandra Rosas Olvera, autora do livro “Rafael Méndez – *Homenaje al trompetista mexicano*” (2016). Esta autora relata que no México, principalmente nas pequenas comunidades, há uma tradição no ensino da música, onde quem possui conhecimento musical tem a obrigação de ensinar as novas gerações, sem cobrar por isso. Um maior envolvimento entre pares é pontuado por Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005) como características do terceiro estágio, entretanto essa relação é apresentada mais como um início de formação de uma rede de suporte, do que uma forma de desenvolvimento de aprendizagem.

4.1.3 TERCEIRO ESTÁGIO

Em busca de melhores oportunidades de aprendizado e de trabalho, Rafael decidiu se mudar para os EUA, fato considerado como uma transição entre o segundo e terceiro estágio por Subotnik e Jarvin (2005) e característica comum no terceiro estágio de Ericsson (2016) e Wagner (2015).

O relato de Rafael sobre as palavras de seu pai pouco antes de sua partida revela outro tipo de papel desempenhado por seu pai/professor ciente do potencial de seu filho/aluno: “Olhe Rafa, se Deus algum dia lhe der algo, nunca se gabe disso. Não importa o quão bom você

se torne, ou o quão bom você pensa que é, sempre haverá alguém melhor do que você”⁴¹ (HICKMAN; LYREN, 2005, p.20).

Após alguns meses trabalhando como operário em uma usina de aço e na indústria automobilística, Rafael foi contratado em uma banda em Flint – Michigan e logo em seguida passou a integrar o quadro de músicos do Teatro Fox em Detroit.

Em 1930 Rafael casou-se com Ann Amor Rodriguez Fernandez, com quem teve dois filhos, os gêmeos Rafael Junior e Robert. Anos mais tarde, Amor tornou-se a administradora financeira dos negócios da família Méndez, quando Rafael passou a se dedicar integralmente a carreira de solista. Em uma acirrada disputa entre as fábricas *Besson* e *Olds*, para contratar Rafael Méndez como representante e consultor de suas marcas, a companhia *Olds* encerrou a questão a seu favor após enviar um casaco de *vison* a senhora Méndez (HICKMAN; LYREN, 2005).

Aos vinte e seis anos de idade Rafael sofreu um acidente traumático para um instrumentista de sopro. Sua posição na orquestra do teatro Fox ficava próxima a uma porta, e um músico atrasado para o ensaio, abriu-a de forma repentina atingindo a campana do instrumento de Rafael, que sofreu ferimentos no lábio superior impedindo-o de tocar. Durante esse período buscou ajuda de médicos e de pedagogos do trompete da época como Max Schlossberg (1873 – 1936), Herbert Clarke (1867 – 1945), Walter Smith (1890 – 1937) e Louis Maggio (1878 – 1957). Sem perspectivas de melhoras Rafael pediu ajuda ao seu primeiro e único professor de trompete, seu pai, Maximino Méndez. Multi-instrumentista, maestro de orquestra, professor e pai de outros músicos que também se tornaram profissionais, Maximino trabalhou com Rafael durante meses até encontrarem um modo de fazê-lo tocar bem novamente.

Entre 1926, ano de sua chegada aos EUA e 1932, ano do acidente, também não foram encontrados relatos de que Rafael tenha tido aulas com trompetistas americanos. O mais provável é que seu desenvolvimento tenha ocorrido por conta do trabalho desenvolvido nas orquestras com as quais tocou, uma espécie de intercâmbio entre seus pares. Como já visto, característica do terceiro estágio. Em 1932, ele teve contato com professores muito importantes no cenário trompetístico americano, mas isso ocorreu somente após o acidente sofrido. Chama a atenção o fato de que, apesar dos nomes consultados, somente seu pai foi capaz de ajudá-lo. De certo que o pai de Rafael era um excelente professor, mas Herbert Clarke, Louis Maggio,

⁴¹ Look Ralph. If God ever gives you anything, don't ever, ever boast about it. It doesn't matter how good you get to be or how good you think you are, there is always... going to be [someone] better than you.” (HICKMAN; LYREN, 2005, p.20).

Max Schlossberg e Walter Smith, responsáveis pelo desenvolvimento de inúmeros trompetistas americanos e de outros países, também o eram. Em sua biografia é relatado que esses famosos professores recomendaram que Rafael parasse de tocar por um tempo, mas ele não acatou esse conselho. O mais provável é que a forte influência de seu pai como professor ao longo de toda sua carreira tenha feito com que ele não desse ouvidos aos demais professores. Outra leitura possível é que diante do grave problema de não poder mais tocar, somente dentro do núcleo familiar Rafael tenha se sentido seguro para realizar as medidas necessárias para sua recuperação.

O terceiro estágio de Wagner (2015) apresenta um período de crise e conflitos com os professores, algo esperado por conta das mudanças fisiológicas e psicológicas em adolescentes. Embora o acidente ocorrido com Rafael aos 26 anos não se enquadre no tipo de crise apresentada por Wagner (2015), é durante esse episódio que um pequeno conflito entre ele e seu pai, principal professor, pode ser encontrado. De acordo com a biografia consultada (HICKMAN; LYREN, 2005), esse conflito ocorreu por conta da impaciência de Rafael para voltar aos seus trabalhos nos EUA e a insistência de seu pai em dizer que ele ainda não estava pronto.

Nos anos seguintes, Rafael Méndez voltou aos EUA e venceu a audição para vaga de trompete no teatro Michigan, onde teve a oportunidade de trabalhar com personalidades como Tommy Dorsey (1905 – 1956) e Joe Reisman (1924 – 1987). Em seguida foi contratado para a banda de cantor Rudy Vallee (1901 – 1986). Em 1938, a biografia de Rafael menciona o fato de ele ter recebido orientação de Louis Maggio. Maggio era famoso por sua didática em torno do registro agudo, do qual Rafael sempre se queixou após o acidente.

Com o intuito de aproveitar as oportunidades de trabalho em Hollywood mudou-se para Los Angeles e logo foi contratado pela rádio KHJ. Em 1939 assinou um contrato de dez anos como segundo trompete na orquestra dos estúdios da MGM. Após dois anos Rafael assumiu o posto de trompetista principal. Durante esse período realizou inúmeras gravações e participou de diversos programas de rádio como *The Bing Crosby Show*, *Red Skelton*, *Al Pearce Show*, *The Horace Height Show* e *The Kay Kayser Show*.

Não há relatos de que Rafael tenha participado de competições para trompete, um dos fatores considerados importantes para Wagner, para alavancar a carreira de um solista (2015). É provável que sua carreira artística acompanhada de grandes personalidades, além do cargo de trompetista nos estúdios da MGM lhe serviram de rede de suporte importante para o lançamento de sua vida profissional.

4.1.4 QUARTO ESTÁGIO

No início da década de 1940, Rafael gravou seus primeiros álbuns. A maioria do repertório incluía música mexicana e algumas transcrições de obras originais para violino e arranjadas para trompete por ele mesmo. Inspirado pelo virtuoso violinista Jascha Heifetz, ele costumava se apresentar utilizando seus próprios arranjos de *The flight of the bumble bee* e *Hora Stacatto*. Em sua biografia encontramos algumas explicações para isso:

Rafael achava que o trompete havia sido utilizado muito como instrumento de apoio em bandas e orquestras, e a escassez de arranjos para trompetes e a literatura apoiavam sua afirmação. Existiam poucos solos de concertos legítimos [...] Ele também tinha o conselho de Herbert Clarke gravado indelevelmente em sua mente. Clarke mencionou a Rafael durante uma de suas conversas que “*qualquer músico que se preze comporia ou arranjaria seus próprios shows*”. [...] Rafael era um grande fã de Jascha Heifetz, o grande violinista. Rafael adorava ouvir a maestria técnica de Heifetz. Ele sempre sentiu que o trompete poderia tocar qualquer coisa que o violino pudesse – que o trompete não tinha limitações. Infelizmente, haviam poucos solos de trompete na literatura que poderiam realmente desafiar a virtuosidade de um trompetista⁴² (HICKMAN; LYREN, 2005, p.33).

Graças aos seus arranjos, Rafael acabou sendo chamado por diversos críticos musicais de Heifetz do trompete. Na metade da década de 1940, Rafael fechou um acordo com a gravadora Decca para a gravação de doze álbuns, incluindo em seu repertório obras como *Moto Perpétuo* de Niccolò Paganini (1782 – 1840) e *The flight of the bumble bee* de Nikolai Rimsky-Korsakov (1844 – 1908). Essas gravações, inéditas na história do trompete, encaixam-se perfeitamente nos quesitos propostos por Ericsson (2016) quando se reporta a quebra de barreiras realizada por *experts*, característica predominante no quarto estágio desse autor.

Com a popularização da televisão, Rafael frequentemente aparecia como convidado em diversos shows como: *Art Linkletter Show*, *The Ray Noble Show*, *Spade Cooley Show*, *Texaco Star Theater* e *Star Time Show*.

Apesar dessa atuação como solista, durante toda a década de 1940, Rafael seguiu como principal trompetista da orquestra dos estúdios MGM. Em 1949, um maestro decidiu que seu estilo não estava funcionando com o naipe e o demitiu. Bastante desapontado, foi a partir desse momento, aos 43 anos de idade, que Rafael decidiu viver exclusivamente como solista. No primeiro ano, com a ajuda de seu amigo e agente Carroll Cambern, Rafael foi solista em 15

⁴² Rafael felt the trumpet had been used too much as a supporting instrument in bands and orchestras, and the scarcity of solo trumpet arrangements and literature supported his claim. Few legitimate concert solos existed [...] He also had the advice of Herbert Clarke engraved indelibly on his mind. Clarke mentioned to Rafael during one of their conversations that “any self-respecting musician would compose or arrange their own numbers.” [...] Rafael was also a big fan of Jascha Heifetz, the great violinist. Rafael loved listening to Heifetz’s technical mastery. He always felt that the trumpet could play anything the violin could – that the trumpet had no limitations. Unfortunately, there were few trumpet solos in the literature that could really challenge a trumpeter’s virtuosity (HICKMAN; LYREN, 2005, p.33).

concertos, no ano seguinte esse número subiu para 50, no terceiro ano, subiu para 100 e depois disso Rafael passou a se apresentar entre 100 e 125 concertos por ano. A decisão de se tornar solista aos 43 anos pode ser considerada uma tomada de risco, característica apontada como fundamental por Subotnik e Jarvin (2005) na transição entre o terceiro e quarto estágio. Rafael também contou com o auxílio de um agente para alavancar sua carreira como solista e com o patrocínio de empresas de trompete, estas, atitudes já previstas nos relatos de Wagner (2015) para a formação de um solista.

Mesmo com uma carreira de solista consolidada, Rafael continuou em busca de aprimoramento, recebendo orientações de Herbert Clarke. Diversos relatos em sua biografia mencionam que Rafael praticava trompete por várias horas consecutivas, diariamente. Podemos observar essa atitude em uma declaração do próprio Rafael:

Não existe isso de ser o melhor do mundo. Eu não sinto que atingi o meu auge e se eu não for capaz de melhorar no futuro, não vai ser porque eu não tenha tentado. A maior satisfação que recebo do meu trabalho é ser capaz de melhorar a cada performance e talvez servir de inspiração para os jovens músicos⁴³ (RUSSELL *apud* HICKMAN; LYREN, 2005, p.41).

A contínua busca por um melhor desempenho e seu desejo de colocar o trompete no mesmo patamar de instrumentos como o piano e violino também são características comuns ao quarto estágio de Ericsson (2016).

Entre 1950 e 1975, Rafael trabalhou exclusivamente como solista. Durante esse período, em parceria com a editora musical Carl Fischer, Rafael também publicou várias de suas obras, uma série de gravações de estudos do método Arban e um livro sobre como tocar trompete, intitulado *Prelude to brass playing*, que pode ser traduzido como Prelúdio aos instrumentistas de metal (HICKMAN; LYREN, 2005). No texto introdutório desse livro, Rafael deixa bem clara a sua preocupação com os estudantes das futuras gerações e sua crença na importância de uma boa orientação desde o princípio:

[...] Os autores de livros de exercícios para iniciantes acreditam que o estudante será favorecido pelo acompanhamento de um professor capacitado. Consequentemente, eles restringem seus conselhos a um mínimo de explicações rudimentares. Infelizmente, entretanto, existe um vasto número de estudantes iniciando a cada ano sem a vantagem de ter um professor, especialmente em pequenas comunidades e no interior do país. [...] Embora seja lamentável que muitos alunos tenham começado sozinhos, sinto que suas chances de sucesso podem ser aumentadas grandemente em um estudo cuidadoso deste livro [...] Você reconhecerá o fato de que os hábitos são formados cedo. A *primeira* vez que você pega seu instrumento, você começa a formar hábitos. Eles serão *bons* hábitos ou *maus* hábitos - dependendo da sua abordagem. Tocar bem um instrumento de metal decorre de uma série de *bons* hábitos, enquanto

⁴³ There is no such a thing as the best in the world. I don't feel that I've reached my peak and if I'm not able to improve myself in future years, it won't be because I haven't tried. The greatest satisfaction I get from my work is being able to improve myself with each performance and perhaps act as an inspiration to younger musicians (RUSSELL – The Traveler *apud* HICKMAN; LYREN, 2005, p.41)

que tocar mal decorre de uma série de *maus* hábitos⁴⁴ (MENDEZ, 1961, p. 3, itálicos do autor).

Embora exista uma gravação do concerto de Haydn, não há registros de que Rafael tenha se apresentado executando obras da literatura tradicional e original para trompete, entretanto, no documentário *Concerts on films*, uma série de vídeos com músicos famosos, gravado pela produtora de filmes *Mills Picture Corporation*, Rafael aparece ao lado de nomes como o do violinista Jascha Heifetz, o pianista Arthur Rubinstein e o violoncelista Pablo Casals (HICKMAN; LYREN, 2005). Rafael foi escolhido para representar seu instrumento ao lado dos maiores solistas eruditos de sua época, não restando dúvidas de que sua atuação como trompetista erudito estava na mesma altura dos demais artistas.

Rafael Méndez faleceu em 15 de setembro de 1981 e dois anos depois foi homenageado com uma estrela na calçada da fama em Hollywood.

4.2 TIMOFEI DOKSHIZER (1921 – 2005)

A biografia apresentada a seguir foi embasada na autobiografia de Timofei intitulada *The Memoirs of Timofei Dokshizer*, 1997. Para obter informações complementares também foi consultado o site <http://www.dokshizer.com> dedicado ao trompetista.

4.2.1 PRIMEIRO ESTÁGIO

Nascido em 13 de dezembro de 1921 na cidade de Nezhin – Ucrânia, o primogênito do casal Alexander Tevelevich Dokshizer e Lubov Naumovna Slezova, cresceu dentro de um ambiente onde a música era vivenciada diariamente. Seu pai, violinista, trompista e percussionista, além de compositor e arranjador, foi um dos fundadores da orquestra da cidade (DOKSHIZER, 1997). Vejamos um de seus relatos:

Desde o momento em que nasci, pelo menos desde minha primeira infância, nunca houve dúvida sobre o que eu seria, ou sobre qual seria minha profissão. Eu sabia disso antes mesmo de poder compreender completamente [...] Na minha infância eu sabia

⁴⁴ [...]the authors of many beginners exercise books seem to take for granted that the student would be favored with the guidance of an able teacher. Consequently, they confine their advice to a minimum of rudimentary explanations. Unfortunately, however, there are vast numbers of students beginning each year without the advantage of teacher, especially in small communities and in the country [...] While it is most regrettable that many students are obliged to start on their own, I feel that their chances of success may be greatly enlarged through a careful study of this book [...] you will recognize the fact that habits are formed early. The *first* time you pick up your instrument, you start to form habits. They will be either *good* habits or *bad* habits – depending upon your approach. Skillful playing on a brass instrument stems from a series of *good* habits while poor playing stems from a series of *bad* habits (MENDEZ, 1961, p. 3, itálico do autor)

todas as melodias que ouvia no parque onde meu pai tocava com a orquestra...⁴⁵
(DOKSHIZER, 1997, p.15).

Com cinco filhos, Alexander complementava sua renda com trabalhos de jardinagem, e Timofei, o seu filho mais velho, o ajudava. A situação de pobreza da família de Dokshizer é descrita no livro de memórias de Timofei: “Nós garotos, nunca podíamos sair juntos porque havia somente um conjunto de roupas quentes para todos”⁴⁶ (DOKSHIZER, 1997, p.18).

Com o cancelamento da NPE⁴⁷ (Nova Política Econômica) e o processo de desapropriação dos *kulaks*⁴⁸, Timofei conta que a orquestra de sua família passou a tocar mais em funerais do que nos parques:

Uma vez eu fui levado a um funeral para tocar os pratos. Meu pai disse: Filho, isso não é muito difícil. Você toca os pratos em cada passo, durante três passos e pausa no quarto passo. [...] Essa foi à primeira vez que recebi um salário [...] Naquele momento, eu desenvolvi um senso de responsabilidade pela minha família⁴⁹ (DOKSHIZER, 1997, p.19).

No primeiro estágio, Timofei também teve seu início musical na infância, dentro de um ambiente familiar musical com o pai, músico profissional, atuando como seu primeiro professor. A importância da participação dos irmãos mais velhos (Ericsson, 2016) não pode ser comprovada já que Timofei foi o primogênito. Em Bloom (1985) *apud* Ericsson (2016) o processo de identificação com a área costuma ocorrer alguns anos após o início dos estudos, entretanto Timofei relata que se identificou como músico desde suas primeiras memórias. Diante da realidade financeira é possível perceber também que a recompensa não é apenas reconhecimento, mas uma oportunidade de melhorar sua condição de vida.

4.2.2 SEGUNDO ESTÁGIO

Em 1932 sua família se mudou de forma ilegal para Moscou e Timofei aos dez anos de idade passou a integrar a orquestra do 62º Regimento de Cavalaria. Na referida orquestra,

⁴⁵ “From the moment I was born, at least from very early childhood, there was never a question of what I would do or what my profession would be. I knew this even before I could fully understand it myself [...] In my early childhood I knew all the melodies once heard in the park where my father played in the orchestra ” (DOKSHIZER, 1997, p. 15)

⁴⁶ “All the boys could not go outside together because there was only one set of warm clothes for all of us” (DOKSHIZER, 1997, p.18)

⁴⁷ Em 1921, com fins de melhorar a situação econômica na Rússia, o governo de Vladimir Lenin implementou a NPE, que em resumo permitia práticas capitalistas, como salários diferenciados em razão do potencial produtivo ou acúmulo de posses, por exemplo. (disponível em <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiageral/nep.htm> acesso em 19/08/2019)

⁴⁸ Pessoas que possuíam algo de valor (DOKSHIZER, 1997, p.18)

⁴⁹ “Once I was taken to a funeral to play the cymbals. Father said, “Son, it is not very difficult. You Slam the cymbals each step for three steps and pause the fourth step.” [...] This was the first time I received a salary [...] I developed a sense of responsibility to my people at that very moment (DOKSHIZER, 1997, p.19).

Timofei foi treinado para ser o trompetista do regimento. Um cargo de muita responsabilidade, já que na ausência de rádios, todas as ordens eram emitidas pelo trompetista. Esse é o início do 2º estágio. Foi nesse período que Timofei teve seu primeiro professor de trompete, Ivan Antonovich Vasilevsky (1892 – 1954), solista da orquestra do teatro Bolshoi. Antes disso Timofei relata em sua autobiografia que costumava brincar com um bocal dado por seu pai. É provável que o início no trompete não tenha ocorrido antes, ainda sob os cuidados de seu pai, devido à falta de acesso ao instrumento.

As lembranças de Timofei sobre seu primeiro professor de trompete remetem-nos a um homem educado, bondoso e otimista. Descrito como excelente professor para os estudos elementares do trompete. Segundo Timofei, os alunos de Vasilevsky alcançavam excelentes resultados técnicos em apenas três ou quatro anos. Características similares de professores no 1º e 2º estágios de Ericsson (2016), de Wagner (2015), além da qualidade de relação apontada por Subotnik e Jarvin (2005). Em Ericsson (2016) o professor nesse estágio não é necessariamente um *expert*, em Wagner (2015) idealmente, é um solista. No caso de Timofei, seu professor pode ser considerado um *expert*, pelo cargo que ocupava no Teatro Bolshoi, diferenciando-o dos professores de Ericsson, mas não se enquadra na categoria de solista, da qual Wagner se reporta.

Vasilevsky enquadra-se também em um dos tipos de professores caracterizados por Wagner (2015 p. 111) – preocupa-se com o bem-estar do aluno. Ao menos na Rússia, podemos verificar que esse tipo de tratamento não era exclusividade de professores de violino. De acordo com Timofei, Vasilevsky sempre dividia seu lanche com ele e fazia questão de esperar que Timofei terminasse de comer para começar a aula (DOKSHIZER, 1997). O carinho e cuidado de Vasilevsky por Timofei foi além de qualquer relação aluno/professor encontrada durante essa pesquisa. Em 1948, o teatro Bolshoi construiu alguns apartamentos para artistas do teatro. Vasilevsky, sendo um dos veteranos, seria um dos contemplados, no entanto, preferiu passar essa oportunidade a Timofei, que havia entrado na orquestra poucos anos antes. Timofei passou os próximos quarenta anos de sua vida nesse apartamento.

Durante o período de estudos com Vasilevsky, Timofei prosseguiu tocando no 62º regimento da Cavalaria. Em sua autobiografia, Timofei relata que quando decidiu deixar o regimento para entrar no Conservatório de Moscou, um famoso compositor e maestro da época, o convidou a integrar sua orquestra, oferecendo-lhe uma quantia em dinheiro muito superior a que havia visto em toda sua vida, e ainda o presenteou com o método de Arban, naquela época uma verdadeira raridade na Rússia. Apesar da proposta generosa, Timofei não aceitou, demonstrando um comprometimento em prosseguir estudando seu instrumento cada vez com

mais intensidade. Esse nível de comprometimento é considerado pelos autores consultados como uma das características do 3º estágio do desenvolvimento da expertise.

4.2.3 TERCEIRO ESTÁGIO

Aos treze anos Timofei passou a ser orientado por Mikhail Innokentievich Tabakov (1877 – 1956), também solista da orquestra do teatro Bolshoi. Tabakov é descrito como o melhor trompetista russo de sua época e também muito exigente (DOKSHIZER, 1997). A relação entre os dois, em alguns momentos, foi relatada por Timofei, como conflituosa. Embora a relação entre Timofei e Tabakov seja completamente diferente do relacionamento com seu professor anterior, foi sobre a orientação de Tabakov que aos quatorze anos, Timofei passou a ser o primeiro aluno de metais a frequentar a escola de música central do Conservatório de Moscou, uma escola para estudantes dotados. Antes disso, apenas pianistas, violinistas e violoncelistas participavam dessa escola. Relações conflituosas e professores mais exigentes também são comuns no 3º estágio dos autores consultados.

Entrar nesse conservatório poderia ser considerado um grande feito para um instrumentista de metal, no entanto, para ser aceito dentro dessa instituição Timofei enfrentou o mesmo problema de repertório do trompete relatado por Rafael. Apesar de ser o único instrumentista de metal, o nome de Timofei era constantemente cortado nos programas de recitais, uma vez que, de acordo com o diretor da escola, apesar dele apresentar um excelente domínio do instrumento, a qualidade das obras que ele se propunha a apresentar estava muito abaixo do repertório de piano, violino e violoncelo.

Durante esse período, felizmente Timofei estabeleceu uma parceria com o compositor Vladimir Peskin (1906 – 1988). Os dois tocavam em uma orquestra popular, e em muitas ocasiões, devido aos espaços reduzidos, os solistas da orquestra tinham que se apresentar acompanhados por Peskin ao piano. Nesse período Peskin arranjou e compôs inúmeras obras para trompete e piano. Esse tipo de relação é muito similar ao descrito por Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005) pela importância da participação de outros agentes na formação do solista como pianistas, compositores, maestros entre outros.

Em 1941, Timofei tornou-se um dos vencedores do concurso *All Union Brass Instruments Performers Competition* em Moscou. Um ano e meio após essa competição, Timofei passou a integrar a exemplar Orquestra do Distrito Militar de Moscou. Durante a Segunda Guerra Mundial, além das atividades musicais, os músicos dessa orquestra tinham que patrulhar as fronteiras da cidade. Além da morte de diversos amigos da orquestra, Timofei

descreve com muita dor, a morte de seus dois irmãos mais jovens. A música, que sempre ocupara papel importante em sua vida, passou a ter um significado ainda mais especial:

Muitas pessoas, às vezes até mesmo os próprios músicos, não reconhecem o valor e papel da música durante a guerra, seja nas batalhas sangrentas ou na retaguarda. É preciso ter visto os rostos daqueles que deixaram tudo para trás, para ir a algum lugar desconhecido: o homem velho, mulheres e crianças que deixaram casas e perderam seus amados, aqueles cuja vida parecia ter acabado. Quando eles ouviam o som da banda, eles choravam e abraçavam uns aos outros, gritando: - “Música! Isso significa vida, isso significa que nem tudo está perdido. Isso significa que haverá vitória.” Era uma expressão de desespero misturada com esperança e recuperação. Era impossível assistir isso e tocar, nós nos sufocávamos em lágrimas e respirávamos com dificuldades. Esses momentos são inesquecíveis⁵⁰ (DOKSHIZER, 1997, p.46).

Em dezembro de 1945 Timofei foi aprovado como trompetista no naipe da Orquestra do Teatro Bolshoi e em seguida voltou a estudar com Tabakov, dessa vez no instituto Gnessins. Em 1947 venceu o concurso Internacional de Praga na República Tcheca. Após concluir o curso em seu instrumento no ano de 1950, Timofei relata que sentia necessidade de continuar aprendendo e que não estava satisfeito com o conhecimento musical que possuía. Timofei foi aprovado para cursar a pós-graduação, mas de acordo com as regras do governo russo impostas naquela época, ele não poderia, ao mesmo tempo, realizar o curso e manter seu emprego no teatro Bolshoi, já que esse tipo de curso, na época, era considerado um tipo de trabalho.

Em busca de maiores conhecimentos musicais Timofei tornou-se aluno regular do curso de regência no Conservatório de Moscou. Segundo Dokshizer, as aulas e a experiência como regente mais tarde tornaram-se de extrema valia para seu desenvolvimento como solista:

As lições na aula de L. M Ginsburg eram muito incomuns; elas não eram apenas difíceis, mas, eu diria, extenuantes. Tínhamos que reger peças inteiras de memória e sem qualquer acompanhamento, em total silêncio (nem cantar era permitido), tentando imaginar o som e demonstrá-lo com gestos. Esse método, que era muito popular na Alemanha, onde Leo Moritzevich havia estudado na década de 1920, exigia uma concentração colossal e um profundo conhecimento do material⁵¹ (DOKSHIZER, 1997, p.66).

Nos próximos vinte anos, Timofei dividiu sua carreira entre a paixão pelo trompete e sentimentos conflitantes a respeito de sua carreira como regente. Ao se formar em regência,

⁵⁰ “Many people, sometimes even the musicians themselves, did not recognize the value and role of music during the war, either at bloody battles or at the rear. But one should have seen the faces of those who had left everything behind, to go somewhere unknown: the old men, women, children who left their homes and lost their hearts – for whom it seemed that life was over. When they heard the sounds of the band, they cried and hugged each other, shouting, “Music! It means life. It means not everything is over. It means there will be victory!” It was an expression of despair mingled with hope and recovery. Watching this, it was impossible to play; we were choking with tears, breathing unsteadily. Those moments are unforgettable” (DOKSHIZER, 1997, p.46).

⁵¹The lessons at L. M Ginsburg’s class were very unusual; They were not only difficult but, I would say, aggravating. We had to conduct whole pieces by memory and without any accompaniment in total silence (even singing was not allowed), trying to imagine the sound and demonstrate it with gestures. This method, which was very popular in Germany where Leo Moritzevich had studied in the 1920’s, required colossal concentration and a deep knowledge of the material (DOKSHIZER, 1997, p.66).

ele foi aprovado para o cargo de regente assistente no Teatro Bolshoi. Embora entusiasmado com a possibilidade de trabalhar com os mais variados autores e a oportunidade de se aprofundar musicalmente, havia algo na regência que o incomodava, e ele tinha dificuldades de explicar as razões desse descontentamento:

Eu pratiquei regência apaixonadamente - da mesma forma como praticava meu instrumento. Eu preparei cada apresentação no Teatro Bolshoi. Realizei apresentações de ópera no teatro auxiliar, coro, ensaios com solistas, introdução de novos artistas, etc. No entanto, raramente senti uma resposta artística real do palco durante as performances. Eu tentei muito e sofri, mas não consegui transferir para o público o que eu mesmo sentia. Talvez a razão para isso tenha sido a minha inexperiência e juventude, mas acredito que foi algo mais⁵² (DOKSHIZER, 1997, p.70).

Em 1971 o Teatro Bolshoi decidiu fechar o teatro auxiliar e Timofei foi demitido do cargo de regente assistente. Esse ocorrido ajudou-o a por fim em sua carreira de regente. Mesmo assim, Timofei relata que a experiência como regente o auxiliou em sua carreira de solista:

Embora não seja mais, sinto-me agora mais como regente do que nos anos em que estive no período probatório do Teatro Bolshoi. A perspectiva do maestro domina minha consciência como intérprete, solista, professor e arranjador. Isso me ajudou a desenvolver o lado performático da minha vida como trompetista. Então, minha maturidade de interpretação, em seu sentido pleno, veio depois de 25 anos de estudo. Quer fosse uma grade ou uma parte para piano, não havia nenhum problema para dar sentido à música. Eu poderia fazer um arranjo ou transcrição. Passei a olhar para literatura de trompete com novos olhos e me depressei por seu vazio. Como tocar trompete era o principal para mim, decidi renovar o repertório de trompete. Ao mesmo tempo, foi o começo de um novo período na minha vida: o período de realização e compartilhamento de conhecimento acumulado com os outros⁵³ (DOKSHIZER, 1997, p.73).

4.2.4 QUARTO ESTÁGIO

A necessidade de continuar se aperfeiçoando mesmo após ter se tornado o principal trompetista do Teatro Bolshoi e a insistência na construção de um repertório para seu instrumento de qualidade musical equivalente ao repertório existente para piano, violino e

⁵² I practiced conducting passionately – the way I practiced my instrument. I prepared each performance at the Bolshoi Theater. I conduct opera performances at the branch theater, choir practices with soloists, introductions of new performers, etc.) However, I rarely felt the real artistic response from the stage during actual performances. I tried hard and suffered, but I could not transfer what I, myself, felt to the audience. Maybe the reason for that was my inexperience and youth, but I believe was more (DOKSHIZER, 1997, p.70).

⁵³ Although I do not conduct now, I feel more as a conductor than in those years when I was on the probation at the Bolshoi Theater. The conductor's perspective dominates my conscience as a performer, a soloist, a teacher, and an arranger. It helped me to develop the performing side of my life as a trumpet player. So, my performance maturity, in its full sense, came after 25 years of study. Whether it was a score or a piano part, it was not a problem for me to make sense of the music. I could make an arrangement or transcription. I looked at trumpet literature with new eyes and was depressed by its emptiness. Since playing the trumpet was the main thing for me, I decided to renew the trumpet repertoire. At the same time, it was the beginning of a new period in my life: the period of realization and sharing of accumulated knowledge with others (DOKSHIZER, 1997, p.73).

violoncelo, são similares as tentativas de rompimento de barreiras apontadas por Ericsson como características do 4º estágio de desenvolvimento da expertise.

Timofei realizou inúmeras gravações para rádio, tv e gravadoras. Graças às suas inquietações a respeito da qualidade do repertório trompetístico, Timofei realizou inúmeras estreias mundiais de obras compostas por Eino Tamberg (1930 – 2010), Mieczyslaw Weinberg (1919 – 1996), Aleksandra Pakhmutova (1929) e muitos outros, além de suas próprias transcrições e arranjos. Como cidadão do regime soviético, sua carreira como solista sofria intervenções da KGB, o serviço secreto da União Soviética. Questões políticas entre União Soviética e os países que fariam parte de suas turnês como solista o impediram de viajar diversas vezes, ainda assim, o legado de Timofei à comunidade trompetística é inquestionável.

De acordo com Ericsson (2016), em áreas onde a expertise não é facilmente mensurada, o reconhecimento é atestado por pares. A autobiografia de Timofei, por exemplo, foi patrocinada pela ITG – *International Trumpet Guild* (Associação Internacional de Trompetistas). Apesar da carreira de solista, Timofei permaneceu como trompetista do Teatro Bolshoi por 38 anos. Em comemoração aos seus 60 anos de idade, o Teatro Bolshoi concedeu, pela primeira vez em sua história, que o palco principal fosse utilizado por um músico da orquestra para realizar um recital. Quando foi arguido sobre o motivo para permanecer na orquestra, mesmo sendo um solista com uma carreira brilhante, Timofei respondeu: - “Eu sou um músico orquestral e meu instrumento é um instrumento orquestral”⁵⁴ (DOKSHIZER, 1997, p.99).

De acordo com o site <http://www.dokshizer.com>, Timofei possui treze discos gravados. A editora EMR possui um catálogo intitulado “*Collection of Timofei Dokshizer*” que conta com mais de oitenta obras transcritas, ou encomendadas pelo artista. Timofei Dokshizer faleceu em 16 de março de 2005.

4.3 MAURICE ANDRÉ (1933 – 2012)

A biografia a seguir foi fundamentada na autobiografia de Maurice intitulada *Le Soleil doit pouvoir briller pour tout le monde: Souvenirs et mémoires de la trompette du siècle*, 2007. O artigo de Stephen Chenete “*Its my great joy*” publicado na revista da *International Trumpet Guild* – ITG em 2001 e os sites www.ojtrumpet.net e www.maurice-andre.fr/ foram utilizados para complementar esse trabalho.

⁵⁴ I’m an orchestral musician and my instrument is an orchestral instrument ((DOKSHIZER, 1997, p.99).

4.3.1 PRIMEIRO ESTÁGIO

Maurice André nasceu em 21 de maio de 1933 em Ales, França. Seu pai trabalhou durante trinta e quatro anos em minas de carvoeira e era trompetista amador. Sua mãe trabalhava como costureira e dona de casa. Terceiro de uma família com quatro filhos, apesar da situação financeira difícil, Maurice relata que teve uma infância bastante amorosa em família. De acordo com ele, seus pais eram pessoas muito simples, mas com um grande coração:

Eu sentia um calor familiar único no mundo que é o que conta para todos os seres humanos. Todas as crianças que não tiveram essa felicidade, às vezes terminam muito mal e se tornam bandidos [...] com mamãe e papai, tínhamos apenas uma grande mesa na cozinha e para sentamos, apenas um banco. Papai dizia: “O dia em que você puder, meu filho, oferecer uma cadeira, já será o começo do egoísmo”. É um pouco verdadeiro. Em um banco, milhares de coisas acontecem, um verdadeiro calor comunicativo surge⁵⁵ (ANDRÉ, 2007, p. 19-20).

Durante a guerra, aos dez anos de idade seus pais o enviaram para viver em Meymac - Corrèze, e depois para Couffour, em Lozère. O primeiro estágio de desenvolvimento da expertise de Maurice tem início aos doze anos, já no início da adolescência, quando seu pai começa a lhe ensinar trompete. É provável que esse início tardio em relação aos demais solistas pesquisados, esteja relacionado ao fato de que ele viveu um período, justamente antes de completar doze anos, distante de seus pais. Considerando esse início tardio, Maurice é o único dos trompetistas pesquisados a iniciar em uma idade acima do considerado por Ericsson (2016) e Wagner (2015) como usual.

Segundo o artista, seu pai era um excelente trompetista amador e um homem muito sensível: “Quando ouvíamos um pouco de música clássica no rádio, e havia pouco naquela época, ele pegava na minha mão dizendo: - “Ouça como é lindo” e começava a chorar”⁵⁶ (ANDRÉ, 2007, p.21). Em um ambiente familiar musical, seu pai e ele tocavam todas as noites, melodias simples e que pouco a pouco iam sendo incrementadas. No repertório, *paso dobles*, rumbas e até mesmo sambas.

4.3.2 SEGUNDO ESTÁGIO

Aos quatorze anos, seu pai buscou a ajuda de Léon Barthélemy (1885 – 1950), trompetista formado no *Conservatoire de Paris*, na classe de Merry Franquin (1848 – 1934).

⁵⁵ J'ai ressenti là une chaleur familiale unique au monde car c'est ce qui compte pour les êtres humains. Tout le gosses que n'ont pas eu ce bonheur, finissent quelquefois très mal et deviennent des voyous. [...] avec papa et maman, nous n'avions qu'une grande table dans la cuisine et pour nous asseoir, un banc seulement. Et papa rajoutait: “Le jour où tu pourras, mon petit, t'offrir une chaise, ce sera déjà le début de l'égoïsme” (ANDRÉ, 2007, P.19-20).

⁵⁶ Lorsque l'on entendait un peu de musique classique à la radio, et il y en avait peu à ce moment-là, il me prenait la main en me disant: “Ecoute comme c'est beau” Et, il se mettait à pleurer; (ANDRÉ, 2007 p.21).

Léon, apesar de ter recebido o 2º prêmio da classe de trompete do conservatório, queixava-se da grande concorrência para viver de música em Paris e optou por voltar em Ales, onde pôde ter uma vida financeiramente melhor. Embora não fosse um solista com o perfil dos professores relatados no segundo estágio de Wagner (2015), o fato de Barthélemy ter sido condecorado na classe do mais renomado Conservatório da França o coloca em uma posição, se não de *expert*, ao menos com domínio do ofício.

As lembranças de Maurice a respeito de seu segundo professor são bastante carinhosas, embora ressalte que Barthélemy era bastante franco e exigente: - “Se você não trabalhar, meu jovem, eu te mando embora...”⁵⁷(ANDRÉ, 2007. p.23), mas Maurice afirma que realmente gostava dessa franqueza. As aulas com Barthélemy giravam em torno de trabalho de base com o método de Arban e o método de trompete moderno de Merry Franquin. Barthélemy também o incentivava a participar de bandas de música para conhecer repertório e se desenvolver como instrumentista. Essas características e o bom relacionamento entre aluno-professor são típicas de professores de segundo estágio para Ericsson (2016) Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005)

Durante o período de aulas com Barthélemy, entre quatorze e dezoito anos de idade, Maurice trabalhou com seu pai nas minas de carvão e relata que não tinha muito tempo para praticar. O sistema de trabalho nas minas o obrigava a alternar quinze dias de estudos com quinze dias nas galerias das minas. Para ajudá-lo a manter vivo esse período em sua memória, Maurice guardou dois objetos de trabalho nas minas: a lâmpada de mineiro e a garrafa onde levava café para o fundo do poço.

Barthélemy aconselhou o pai de Maurice a enviá-lo a Paris para estudar no conservatório. As condições financeiras, no entanto, não permitiam que seu pai custeasse essa mudança. Nos autores consultados, uma das características do apoio familiar no segundo e terceiro estágio foi exatamente o suporte financeiro.

4.3.3 TERCEIRO ESTÁGIO

Em 1951, período em que a França estava envolvida com a Guerra da Indochina, o 8º Regimento de Transmissões de Suresnes, localizado a 9,3 quilômetros do centro de Paris, estava recrutando jovens músicos de dezoito anos, oferecendo como garantia o fato de que eles não seriam enviados para a guerra. Era a oportunidade que a família de Maurice esperava - proteger o filho da guerra e permitir que Maurice prosseguisse com seus estudos.

Em novembro de 1951, aos dezoito anos de idade, Maurice entrou na classe de

⁵⁷ Si tu ne travailles pas, jeune homme, je te vire (ANDRÉ, 2007. p.23).

Raymond Sabarich (1909 – 1966), no *Conservatoire de Paris*, dando início ao terceiro estágio de seu desenvolvimento da expertise. No primeiro ano Maurice recebeu o primeiro prêmio do curso de cornete e o prêmio de honra, que, conforme relatado por ele, era a primeira vez que essa distinção ocorria. No final do ano seguinte, também recebeu o primeiro prêmio, agora no curso de trompete.

No site ojtrumpet.net, encontramos um comentário de Maurice a respeito de um episódio ocorrido entre ele e Sabarich:

[...] três meses depois de minha chegada em Paris, um bom rapaz do sul e tudo mais, Sabarich me deu uma demonstração real de sua mentalidade. Ele sentiu logo de cara que eu era talentoso, como dizem, e então ele me deu inúmeras tarefas... e eu não apresentei os resultados que ele esperava. Depois de três meses ele se irritou e me expulsou de sua classe. Antes de morrer - pobre homem - Sabarich sempre dizia: "Foi quando Maurice André acordou". Como uma boa bronca faz bem ocasionalmente.⁵⁸ – (www.ojtrumpet.net/andre).

Não há nada sobre isso em sua autobiografia, no entanto o relato anterior é bastante conhecido entre trompetistas e o site mencionado costuma ser fonte de informação de vida de grandes trompetistas. Ainda nesse site encontramos a informação que depois de três meses Maurice voltou à classe de Sabarich e tocou os quatorze estudos característicos de Arban de uma vez e sem nenhum equívoco. Trata-se de um feito bastante admirável, e embora venhamos suspeitar de certo exagero nessa história, os prêmios que Maurice André ganhou no conservatório podem servir de respaldo a esse episódio. Apesar de ter sido expulso de sala de aula uma vez, as lembranças de Maurice quanto ao seu professor são bastante ternas. Em 1953 Sabarich doou a Maurice seu primeiro *smoking* e também arranjava diversos trabalhos para ajudar Maurice a viver em Paris. Como visto anteriormente, o conflito entre professore e aluno é comum nesse estágio entre os pesquisados por Wagner (2015).

Maurice André venceu o Concurso Internacional de Genebra – Suíça em 1955. Além de uma premiação em dinheiro, o vencedor dessa competição recebia um relógio Rolex. Nesse momento Maurice passou a acreditar que talvez fosse possível ter uma carreira de solista internacional. Apesar de ter vencido essa importante competição, Maurice continuou trabalhando em diversas orquestras na França e de acordo com uma entrevista concedida ao ITG – *International Trumpet Guild* – Associação Internacional de Trompetistas, foi graças à insistência de sua esposa que Maurice desenvolveu sua carreira internacional:

Era difícil se tornar conhecido e reconhecido internacionalmente, mas a minha esposa dizia: - "Nós vamos nos dar oito anos, e se der certo, deu certo, se não der, não deu" [...] durante seis ou setes anos minha carreira internacional não foi muito bem. Minha

⁵⁸3 months after my arrival in Paris, a good lad from the south and all that, Sabarich gave me a real piece of his mind. He had felt straight away that I was gifted, as is said, and so he loaded me with work... and I didn't deliver the goods as he wished. After 3 months he threw abuse at me and chucked me out of the class. Before his death - poor man - Sabarich always said: "It's when Maurice André woke up." How a good scolding does one good occasionally! Disponível em <http://ojtrumpet.net/andre/> acessado em 20/02/2019.

esposa dizia: - “Não, nós dissemos oito anos”⁵⁹ (CHENETE, Stephen “Its my great joy”: An interview with Maurice André. ITG journal 2001, p.15).

Em 1963, Maurice foi convidado para ser jurado do Concurso Internacional de Munique – Alemanha. O valor pago aos jurados era de 2000 marcos e o prêmio pago ao vencedor era de 25.000 marcos. Ainda dentro do prazo de oito anos acordado com sua esposa, Maurice resolveu negar o convite para ser jurado e decidiu participar da competição. Maurice ganhou o primeiro prêmio e os convites que surgiram logo após, fizeram deslanchar a tão sonhada carreira internacional. A importância de competições internacionais é apresentada por Wagner (2015), porém esse fator deve estar aliado a uma rede de suporte, que pode ser formada por contatos oriundos do prêmio.

4.3.4 QUARTO ESTÁGIO

Por conta da premiação em Munique, Maurice passou a ser convidado por maestros como Herbert Von Karajan, Karl Richter (1926 – 1981), Karl Münchinger (1915 – 1990) e muitos outros de mesma relevância no cenário musical para atuar como solista. Maurice chegou a realizar duzentos concertos por ano, mas após um período de fadiga, decidiu limitar suas apresentações entre cento e vinte e cento e cinquenta concertos anuais.

De acordo com o site www.maurice-andre.fr/ Maurice gravou mais de duzentos e cinquenta discos e um total de mil setecentos e vinte oito registros realizados⁶⁰. Maurice também realizou constantes aparições em programas de radio e tv e seu nome era citado como sinônimo de trompete em diversos jornais.

Assim como Rafael e Timofei, Maurice, na época, também enfrentou dificuldades com o limitado repertório para trompete. Em 1967, a empresa Selmer, em conjunto com Maurice, desenvolveu um trompete piccolo com quatro pistões. Isso lhe permitiu explorar um vasto repertório de concertos barrocos originais para violino, oboé entre outros instrumentos. De acordo com o site <http://ojtrumpet.net> existem mais de cento e trinta transcrições realizadas para Maurice, algumas delas tocadas por trompetistas de todas as partes do mundo. Embora Maurice seja sempre reconhecido por suas gravações do período barroco utilizando o trompete piccolo, o repertório tocado e gravado por ele é bastante eclético. Compositores contemporâneos como André Jolivet (1905 – 1974), Henri Tomasi (1901 – 1971), Antoine

⁵⁹ It was difficult to become know and recognized internationally, but my wife said, “We’ll give it eight years, and if it works, it works. If it doesn’t, it doesn’t” [...] for six or seven years my international career didn’t go well at all. My wife said, “No, we said eight years” CHENETE, Stephen “It’s my great joy”: An interview with Maurice André. ITG journal 2001. Pg. 15). Disponível em: <http://www.maurice-andre.fr/0103chen.pdf> acessado em 20/02/2019

⁶⁰ Disponível em: <http://www.maurice-andre.fr/enregistrementsengl.html> acessado em 20/02/2019.

Tisé (1932 – 1998) entre outros, dedicaram-lhe inúmeras obras. Em sua discografia podemos encontrar obras dedicadas a ele de compositores com um histórico jazzístico como Michel Legrand (1932 – 2019) e Claude Bolling (1930).

Suas atuações com alguns dos maiores maestros de sua época, a extensa discografia e a inovação no repertório podem ser consideradas como quebras de barreiras, característica do 4º estágio de desenvolvimento da expertise de Ericsson (2016).

Maurice foi professor do *Conservatoire de Paris* entre 1967 e 1978 e formou uma geração de novos solistas como Guy Touvron (1950), Eric Aubier (1960) e Bernard Soustrot (1954), entre outros. Um concurso com seu nome, realizado em seis edições, entre 1979 e 2006, também ajudou a revelar ao mundo, solistas como Steven Burns (1959), Gabor Boldoczki (1976), David Guerrier (1984) e Pacho Flores.

Maurice André faleceu em 25 de fevereiro de 2012. Chama a atenção o fato de que sua morte foi noticiada em diversos jornais ao redor do mundo como *The Guardian* – Reino Unido, *New York Times* e *Washington Post*– Estados Unidos, *Le Monde* - França, entre vários outros.

4.4 WYNTON MARSALIS (1961)

A biografia a seguir foi construída a partir das informações contidas no livro *New Jazz: De volta para o futuro*, 1999, de Roberto Muggiatti, no livro *Last stop, Carnegie Hall: New York Philharmonic Trumpeter William Vacchiano*, 2011, de Bryan Shook, no artigo de Phyl Garland intitulado *Musical genius reached top at 21* publicado pela revista *Ebony* em março de 1983, na entrevista concedida por Wynton a revista digital www.jazzedmagazine.com e no documentário produzido pela A & E intitulado de “*Catching a Snake*”, 1985. Informações encontradas no site www.wyntonmarsalis.org e relatos de experiência do autor da presente tese com Wynton Marsalis foram utilizadas para complementar esse trabalho.

4.4.1 PRIMEIRO ESTÁGIO

Wynton Marsalis nasceu em 18 de outubro de 1961, o segundo dos seis filhos do casal Ellis e Dolores Marsalis. Seu pai, Ellis Marsalis, era pianista de jazz e de acordo com Muggiati (1999) um dos pioneiros do ensino de improvisação jazzística nas universidades americanas. Além de ter atuado como primeiro professor dos próprios filhos, Ellis foi professor de nomes como Terence Blanchard (1962), Harry Connick Jr (1967), Cassandra Wilson (1955) e muitos outros.

De acordo com Ellis, seus filhos tiveram uma infância comum, sem a intenção de

que se tornassem músicos profissionais:

Reconheci o talento deles bem cedo. Mas não os encorajei a buscar na música uma profissão. Foi quando começaram para valer que procurei coloca-los com os melhores professores – e felizmente havia excelentes professores disponíveis naquela altura. [...] O negócio da garotada era jogar futebol e basquete pela vizinhança, como os filhos de qualquer outro (MUGGIATI, 1999. p.32 e p. 55).

Wynton começou a tocar trompete aos seis anos de idade e aos oito, seu pai o levou para tocar em uma banda de metais em uma Igreja Batista. Wynton conta que ele e seu irmão foram ao ensaio muito contrariados, mas no primeiro ele ficou encantado. O responsável pela banda era Danny Barker (1909 – 1994), que havia tocado banjo e guitarra junto com músicos como Louis Armstrong (1901 – 1971). Baker é lembrado por Wynton como um bom contador de histórias e muito carinhoso com as crianças (MARSALIS, 2008).

No primeiro estágio verifica-se que Wynton teve seu início musical na infância, dentro de um ambiente familiar musical, com o pai que era um músico profissional, atuando como professor. Por conta da influência do pai, Wynton relata que viveu cercado de grandes músicos durante sua infância:

Todos os músicos mais velhos sempre me trataram com amor e respeito; eles cuidavam de mim. Eu tive a oportunidade de conhecer muitos músicos como Dizzy e Art Blakey – Eu estava sempre ao lado desses caras incríveis. Eles vinham à Nova Orleans e, por conhecerem meu pai, eu terminava sempre próximo a eles. Quando eu tinha oito ou nove anos eu estava sempre ao lado dessas incríveis pessoas mais velhas ⁶¹ (<http://www.jazzedmagazine.com/articles/spotlight/a-conversation-with-wynton-marsalis/>).

4.4.2 SEGUNDO ESTÁGIO

É possível relacionar o início desse estágio quando Wynton passou a ter aulas com seu primeiro professor de trompete. John Longo (s/d), que possuía formação musical em jazz e em música clássica, é relatado por Wynton como um professor com as características típicas de um professor do 2º estágio de Ericsson (2016) e Wagner (2015):

Ele me ensinava aos sábados das 2 às 5 ou às 6 da tarde. Era quando não tínhamos muito dinheiro, e às vezes ele não era pago. Mas era mais do que apenas uma lição. Ele me fez querer ir para casa e praticar. Quando decidi que queria mesmo tocar, fui à biblioteca e li tudo o que consegui encontrar sobre o trompete. Eu escutei todas as gravações⁶² (GARLAND, 1983. p. 32).

⁶¹ All the older musicians always treated me with love and respect; they'd look out for me. I had a chance to meet a lot of musicians like Dizzy and Art Blakey – I was always hanging with these amazing guys. They would come through New Orleans and, because they knew my daddy, I'd end up around all of them. When I was eight and nine years old I was always around these amazing older people." Disponível em <http://www.jazzedmagazine.com/articles/spotlight/a-conversation-with-wynton-marsalis/> acessado em 28/02/2019

⁶² He would teach me on Saturdays from 2 to 5 or 6 p.m. That was when we didn't have much money, and sometimes he didn't get paid. But it was more than just a lesson. He made me want to go home and practice. When I decided I really wanted to play, I went to the library and read everything I could find about the trumpet. I listened to every record (GARLAND 1983. p. 32). Disponível em https://wyntonmarsalis.org/pdf/Magazine%20Articles.MCIII/Ebony/Ebony_March1983_WM.pdf acesso em

Wynton estudou música no *New Orleans Center for Creative Arts* – NOOCA. Dr. Bert Braud, diretor do departamento de música clássica do NOOCA relata no documentário *Catching a Snake*, que Wynton vivia se cobrando por ser um mau trompetista. De acordo com Bert, Wynton não estava totalmente errado, já que no início ele não apresentava condições de competir com os garotos de sua idade. O que mais impressionou o diretor da escola foi sua concentração em resolver problemas técnicos e ter uma evolução rápida. MARSALIS, Wynton: banco de dados. Disponível em: <<https://wyntonmarsalis.org/videos/view/wynton-marsalis-1985-profile-catching-a-snake>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2019.

Em Muggiati (1999) encontramos um relato de Wynton sobre como foi esse processo de transição:

Aos 12 anos, comecei a praticar e estudar seriamente o instrumento. Aos 13, eu havia melhorado 200%. Foi quando decidi entrar em uma competição de solo. Todo ano acontecia um concurso desses e os três vencedores tocavam concertos da juventude com a Filarmônica de Nova Orleans. Ninguém achou que eu tivesse qualquer chance. Um professor me disse que trompetistas jamais ganham competições de música clássica, a vitória é destinada aos intérpretes de cordas, pianistas ou flautistas. Além disso, na época só havia um músico negro na orquestra e muita gente achou que era uma piada. Mesmo assim, aos 14 anos, toquei o concerto para trompete de Haydn e, aos 16, o concerto Brandemburgo n.2 em Fá Maior. Estudei música clássica porque muitos músicos negros tinham medo desse grande monstro do outro lado da montanha chamado música clássica. Eu queria saber o que era aquilo que assustava tanto todo mundo. Fui lá e descobri que nada mais era senão música, outra música (MUGGIATI, 1999. p. 50).

Embora não tenha participado de concursos exclusivos para trompete, vale ressaltar que nesse período Wynton venceu duas competições para atuar como solista frente a uma orquestra sinfônica.

Nesse período George Jansen (s/d) foi o professor de trompete de Wynton. Jansen era trompetista da Filarmônica de Nova Orleans e professor de outros grandes trompetistas como Terence Blanchard e Rodney Marsalis (s/d).

Em 1998, Wynton veio a São Paulo tocar com a *Jazz Lincoln Center Orchestra* e durante os poucos dias em que permaneceu na cidade, ministrou uma masterclasse no Conservatório Musical Brooklin Paulista. O grupo de trompetes, de nome *Trompetando* apresentou-se durante cerca de 15 minutos para Wynton e a plateia que assistia à palestra. O grupo era composto pelo professor e idealizador do grupo, Clóvis Beltrami, principal trompetista da Orquestra Sinfônica de Campinas e por quatro jovens alunos dele: Elieser Fernandes Ribeiro (1980), Paulo Ronqui (1977), Oséias Januário (1978) e Flávio Gabriel (1980), autor desta tese. Ao final da apresentação o grupo foi muito aplaudidos por Wynton, que elogiou algumas características de cada um dos estudantes e ao lado de Clóvis, passou a

contar um pouco sobre sua relação com seu professor George Jansen. Wynton relatou o quão dedicado e carinhoso George era como professor e o quanto o havia ensinado sobre música, mas o fato que Wynton fez questão de enfatizar era de que George fora o único professor de trompete em Nova Orleans naquela época, que ensinava negros e brancos, sem distinção.

Na ocasião, Wynton colocou a mão sobre os ombros do professor Clóvis e alertou a plateia para que o valorizassem, pois Wynton tinha certeza de que estava diante de um professor tão especial quanto o que ele tivera em George Jansen.

Durante sua adolescência Wynton participou de diversos agrupamentos musicais, tanto de música clássica, como grupos de música popular. Um dos principais grupos era o grupo de *funk* chamado *The Creators*, que tocava em formaturas e recepções de casamentos⁶³. Aos 14 anos Wynton venceu o concurso de jovens solistas da Filarmônica de Nova Orleans e aos 17 venceu o prêmio de melhor instrumentista de metal no festival de música clássica de Tanglewood. A participação em competições, já no segundo estágio, é apresentada por Wagner (2015) como parte do processo de desenvolvimento de seus pesquisados.

4.4.3 TERCEIRO ESTÁGIO

George Jansen havia estudado com William Vacchiano (1912 – 2005), professor de trompete da *Julliard School of Music* e trompetista da filarmônica de Nova Iorque por quase quarenta anos. A influência de Jansen aliada ao fascínio que Nova Iorque causava ao jovem Wynton fizeram-no audicionar para este conservatório em 1979. A mudança em busca de maiores oportunidades de desenvolvimento é apontada como parte do terceiro estágio por Ericsson (2016) e Wagner (2015) e essa rede de contatos guiada por professores é também apontada como fator importante por Subotnik e Jarvin (2005) no período de transição entre o terceiro e quarto estágio.

Após ser aprovado na *Julliard*, Wynton soube o quanto Jansen o admirava como aluno. Wynton assinou o prefácio do livro de Bryan Shook (s/d) intitulado *Last stop, Carnegie Hall; New York Philharmonic Trumpeter William Vacchiano*. No texto Wynton também nos passa informações valiosas a respeito da relação com seu último professor de trompete, William Vacchiano:

[...] A primeira vez que eu conheci o senhor Vacchiano foi quando eu audicionei na Juilliard em 1979. [...] Eu toquei *Quadros de uma exposição*, de Mussorgsky, Concerto para trompete de Hummel, e o concerto de Brandemburgo n.2 de Bach. Depois da audição eu saí da sala, Vacchiano me disse, “Diga a George Jansen que ele

⁶³ informação disponível em <http://www.jazzedmagazine.com/articles/spotlight/a-conversation-with-wynton-marsalis/> acesso em 03/03/2019

tinha razão”. Eu não tinha ideia do que aquilo significava. E depois perguntei ao senhor Jansen sobre o comentário crítico de Vacchiano. Ele disse que havia contado a Vacchiano que eu era um gênio [...] Eu estudei com o senhor Vacchiano na Juilliard entre 1979 e 1980 e tive algumas aulas em 1981. [...] Nós passamos por todos os livros e excertos tradicionais e estudamos *staccatos* duplos e triplos, transposição, como abordar determinados tipos de música, e todo o tipo de coisas técnicas [...] ⁶⁴ (SHOOK, 2011, n.p) ⁶⁵.

Pelo relato de Wynton pode-se observar que Vacchiano, apesar de reconhecer a genialidade de seu novo aluno, tratou-o com a mesma metodologia dispensada aos demais alunos, utilizando-se de métodos tradicionais em sala de aula.

No relato a seguir observa-se que embora fosse respeitosa a relação entre Vacchiano e Wynton, também possuía algumas tensões, atribuídas pelo próprio Wynton por conta da diferença de gerações:

Minhas aulas ganharam um novo caráter uma vez que nós passamos a nos conhecer melhor. Nós tínhamos algumas diferenças de opinião, principalmente sobre raça, cultura e América, eu penso que ele gostava e não gostava de discutir isso. Nós éramos de gerações e conceitos totalmente diferentes. Nós nunca concordamos nesses pontos, mas eu certamente o respeitava e acho que ele me respeitava ⁶⁶ (SHOOK, 2011, n.p) ⁶⁷.

Na última parte do texto elaborado por Wynton, percebemos que apesar de algumas diferenças, Vacchiano manteve-se como um orientador de Wynton mesmo após ele ter deixado a Juilliard. Um tipo de relação muito similar às relações entre professores e alunos apresentada por Ericsson (2016) e Wagner (2015) entre o terceiro e quarto estágios:

Eu nunca tinha visitado sua casa em Flushing, Nova Iorque, então, alguns anos depois de deixar a Juilliard, liguei para ele um dia para ver se poderia ter uma aula. Ele concordou alegremente e me deu instruções para chegar a sua casa. Cheguei lá às 6h30 da noite e ele me convidou para me sentar na mesa da cozinha. Tinha uma lâmpada pendurada sobre ela; ainda me lembro depois de todos esses anos. Nós sentados na mesa conversando, mas falando de uma maneira íntima, do jeito que um homem mais velho fala com um mais novo que ele ama. Era estranho porque nunca tínhamos compartilhado esse tipo de sentimento. Ele falou sobre as coisas que aconteceram com ele ao longo dos anos - sua vida, sua esposa e sua doença e a morte de seu filho. Ainda posso ver - só ele e eu, sozinhos sob essa luz, o resto da casa escura. “Marsalis, (ele sempre me chamava pelo meu sobrenome) minha esposa está naquela sala. Ela tem sido uma inválida por anos e quando ela morrer, eu ficarei sozinho. Ele disse: -” Você será bem-sucedido tocando. Você já é. Mas você vive sua vida com as pessoas ao seu redor. Se a sua vida com eles é infeliz, você é infeliz.

⁶⁴ The first time I met Mr. Vacchiano was when I auditioned at Juilliard in 1979. [...] I played Mussorgsky’s Pictures at an Exhibition, Hummel’s Trumpet Concerto, and Bach’s Brandenburg Concerto No. 2. After the audition, as I walked out of the room, Vacchiano told me, “Tell George Jansen he was right.” I had no idea what that meant. I later asked Mr. Jansen about Vacchiano’s cryptic comment. He said he’d told Vacchiano I was a genius. [...] I studied with Mr. Vacchiano at Juilliard from 1979 through 1980, and took a few lessons in 1981. [...] We went through the standard books and excerpts and studied double and triple tonguing, transposition, how to approach certain types of music, and all kinds of technical things. (SHOOK, 2011. paginação incerta posição 133).

⁶⁵ Citação de E-book.

⁶⁶ My lessons took on a new character once we got to know each other better. We had some differences of opinion, mainly about race and culture and America, I think he both enjoyed and didn’t enjoy discussing them. We were from completely different generations and concepts. We never did agree on those issues, but I certainly respected him and think he respected me. (SHOOK, 2011. paginação incerta posição 140).

⁶⁷ Citação de E-book.

Cuide das pessoas em seu ambiente e cuide de si mesmo”. Bem, esse conselho me afetou profundamente. Eu não fui embora até quase meia-noite e eu nem peguei no trompete. Eu tive muitas lições com Bill Vacchiano, mas naquela noite ele me ensinou as coisas nas quais eu mais refleti à medida que os anos se passaram. Se a sua vida interna é feliz, você é feliz. Preste atenção aos entes queridos ao seu redor. Eu fui lá para uma aula de uma hora, mas ele me deu mais do que uma hora poderia aguentar. Pensar naquela noite, sobre mim e ele em sua casa solitária, ainda traz lágrimas aos meus olhos ⁶⁸ (SHOOK, 2011, n.p)⁶⁹.

Outra influência muito forte na educação de Wynton foi o baterista Art Blakey (1919 – 1990). Sua entrada no grupo *The Jazz Messengers*, no final da adolescência, (1980) causou furor na comunidade jazzística. Apesar da entrada no grupo em idade precoce, Wynton contou em entrevista a *Jazzedmagazine* que precisou tocar diversas vezes com Art Blakey até que ele se convenceria de convidá-lo a participar do grupo⁷⁰.

4.4.4 QUARTO ESTÁGIO

Em 1981 o crítico Leonard Feather nomeou-o como “*Young man of the year*” e em 1982 lançou seu primeiro disco intitulado Wynton Marsalis, pela Columbia Records.⁷¹

Nesse estágio Wynton contou com a colaboração de George Butler (1931 – 2008), produtor e responsável pelo repertório de jazz e música progressiva do selo da Columbia. Mais tarde Butler e Columbia se tornariam responsáveis por lançar a maioria dos “*Young lions*” – termo utilizado como referência a nova geração de jazzistas que surgiu no cenário musical no início dos anos 80 com uma proposta de reviver o jazz tradicional⁷².

A habilidade de Wynton em transitar com extrema eficiência entre o jazz e o erudito

⁶⁸ I had never visited his home in Flushing, New York, so a few years after I left Juilliard, I called him one day to see if I could go over for a lesson. He happily agreed and gave me directions to his house. I got there about 6:30 in the evening, and he invited me to sit down at the kitchen table. It had a lamp hanging over it; I can still remember it after all these years. We just sat at that table talking, but speaking in an intimate way, the way an older man talks to a younger one he loves. It was strange because we had never shared that type of feeling. He talked about the things that happened to him over the years—his life, his wife and her illness, and his son’s death. I can still see it—just him and me, alone under that light, the rest of the house dark. “Marsalis, (he always called me by my last name) my wife is in that room. She has been an invalid for years and when she dies, I will be alone.” He said, “You will be successful playing. You already are. But you live your life with the people around you. If your life with them is unhappy, you are unhappy. Take care of the people in your immediate environment and take care of yourself.” Well, that advice affected me deeply. I didn’t leave until almost midnight and I never took out a trumpet. I had a lot of lessons with Bill Vacchiano, but that evening he taught me the things I have reflected on most as the years have passed. If your internal life is happy, you are happy. Pay attention to the loved ones around you. I went over there for a one-hour lesson, but instead he gave me more than an hour could possibly hold. Thinking about that night, about me and him in his lonely house, still brings tears to my eyes. (SHOOK, 2011. paginação incerta posição 140).

⁶⁹ Citação de E-book.

⁷⁰ Disponível em <http://www.jazzedmagazine.com/articles/spotlight/a-conversation-with-wynton-marsalis/> acessado em 03/03/2019

⁷¹ Disponível em <http://www.jazzedmagazine.com/articles/spotlight/a-conversation-with-wynton-marsalis/> acessado em 03/03/2019

⁷² Disponível em <https://www.nytimes.com/2008/04/20/nyregion/20butler.html> acessado em 04/03/2019

impressionavam Butler:

O que é tão único nessa situação é que geralmente os artistas clássicos não podem fazer a transição e tocar jazz com a atitude que deveria acompanhar o jazz. Eles podem tocar as notas, mas quando se trata de improvisação não há sentimento para isso, então eles não podem improvisar. Wynton é como um animal diferente quando está em um ou outro. Ele apenas se adapta seja ao clássico ou ao jazz, e isso é incrível⁷³ (GARLAND, 1983. p. 30).

No entanto, Wynton faz questão de deixar claro que ele é um músico de jazz que tocou música clássica, ao declarar:

Penso – ou melhor, sei – que é mais difícil ser um bom músico de jazz em idade precoce do que um bom músico clássico. No jazz, para ser bom intérprete, é preciso ter individualidade, característica que é dispensável na música clássica. Como toquei com sinfônicas e tudo mais, algumas pessoas acham que eu sou um músico clássico que toca jazz. Na verdade, é o contrário! Sou um músico de jazz que é capaz de tocar música clássica (MUGGIATI, 1999. p. 51).

De acordo com a reportagem da revista *Ebony*, escrita por Phyl Garland em março de 1983, os diretores da Columbia Records tinham certeza do sucesso de Wynton, tanto nos discos de Jazz, como nos discos de música erudita. Um dos diretores apontou ainda o fato de que Wynton seria o primeiro trompetista negro a se destacar tocando música erudita. Para Garland, Butler passou a agir como um mentor na carreira de Wynton. Em Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005) vimos à importância da relação com maestros e outros agentes envolvidos no meio musical. No relato de Butler podemos ter uma dimensão do que ele previa para Wynton já em 1983:

Eu tenho me preocupado com o fato de que os atletas, infelizmente, se tornaram os modelos para muitos garotos negros - grandes jogadores de beisebol ou basquete. Isso não é para menosprezar esses caras, porque eles são talentosos em termos do que eles fazem, mas tudo o que é preciso é uma lesão e essa carreira acabou. Uma coisa é ser excelente athleticamente, mas não é preciso muito em termos de experiência intelectual para fazer isso. Os jovens respondem a Wynton por causa de sua juventude, a maneira como ele fala, o modo como se veste, suas maneiras. Ele é um raio de esperança e isso é apenas o começo⁷⁴ (GARLAND, 1983. p.34).

Ainda em 1983, Wynton Marsalis foi o primeiro músico a vencer dois *Grammy Awards* nas categorias: solista de jazz e música clássica, esse feito voltou a se repetir em 1984. Como visto anteriormente, o ineditismo é uma das características do 4º estágio de Ericsson (2016).

⁷³ The thing that's so unique about this situation is that usually classical artists cannot make the transition and play jazz with the attitude that should accompany jazz. They can play the notes, but when it comes to improvisation there's no feeling for it, so they can't improvise. Wynton is like a different animal when he's in either/or. He just adapts to whether it's classical or jazz, and It's incredible (GARLAND, 1983. p. 30).

⁷⁴ I've been concerned about the fact that athletes, unfortunately, have become the role models for a lot of Black kids – great baseball or basketball players. This is not to disparage those guys, because they are talent in terms of what they do but all it takes is an injury and that career is over. It's one thing to be superb athleticly, but it really doesn't take very much in terms of intellectual background to do that. Young people respond to Wynton because of his youth, the way he speaks, the way he looks, his manners. He's a ray of hope and this is just the beginning (GARLAND, 1983. p.34).

Se no jazz o lendário Miles Davis (1926 – 1991) contava em entrevistas coletivas que havia deixado a Columbia Records após trinta anos por conta de Wynton Marsalis (MUGGIATI 1999), o grande Maurice André declarava: “Wynton Marsalis é potencialmente o maior trompetista de todos os tempos”⁷⁵.

A última gravação de repertório clássico realizada por ele foi em junho de 1995 para o álbum *In Gabriel's Garden*. Um disco com obras de Bach, Purcell, Torelli e outros compositores barrocos. No site de Wynton encontramos álbuns de música erudita lançados por Wynton até 2007, alguns são coletâneas de gravações anteriores a esse período, e outros são referências a obras onde Wynton atua como compositor.

Marsalis conta hoje com uma grandiosa lista de prêmios, entre eles, nove *Grammy Awards* e um *Pulitzer*, o primeiro a ser entregue a um músico de Jazz. Sua discografia conta com mais de oitenta discos gravados tendo recebido três discos de ouro. Em 1996 foi apontado como uma das vinte e cinco pessoas mais importantes da América pela revista *Time*. Nos últimos anos também tem realizado um trabalho como compositor, tendo suas obras interpretadas pelas filarmônicas de Nova Iorque, Berlim, dentre outras.

A trajetória de Wynton, em constante desenvolvimento, é referência para inúmeros trabalhos acadêmicos nas mais diversas áreas em que atua. Embora curta, sua carreira como trompetista erudito é extremamente relevante.

4.5 HÅKAN HARDENBERGER (1961)

A biografia a seguir foi construída a partir de informações encontradas nos documentários: Håkan Hardenberger, 1992, direção de Ken Howard e *Trumpetaren som inte fick nog*, 2014, direção de Thor-Björn Bergman, e nas entrevistas concedidas por Håkan no site www.brasschats.com no ano de 2017; na entrevista realizada em 2015 pelo diretor executivo da OSESP, o trompetista Marcelo Lopes e na entrevista realizada por Mark Dulin, em janeiro de 2009, publicada na revista da *International Trumpet Guild* – ITG. Informações encontradas no site www.hakanhardenberger.com. Relatos de experiência do autor desta tese com este trompetista também foram utilizadas para complementar esse trabalho.

⁷⁵ “Wynton Marsalis is potentially the greatest trumpeter of all time” (GARLAND, 1983. p. 30) disponível em https://wyntonmarsalis.org/pdf/Magazine%20Articles.MCIII/Ebony/Ebony_March1983_WM.pdf acessado em 28/02/2019.

4.5.1 PRIMEIRO ESTÁGIO

Håkan Hardenberger nasceu em 27 de outubro de 1961, na cidade de Malmo – Suécia. Håkan é o primeiro na lista de trompetistas pesquisados a ter nascido em um ambiente familiar sem a presença de músicos. Seu pai procurava um presente de natal para Håkan, quando viu um trompete exposto em uma vitrine de uma loja. Alguns anos antes ele havia assistido a um show de Louis Armstrong e achou que o instrumento seria um bom presente. Na própria loja, onde o trompete foi comprado, o pai de Håkan também conseguiu indicação de quem poderia ensinar o instrumento a seu filho. Bo Nilsson (1940 – 2018), segundo trompete da Orquestra Sinfônica de Malmo, foi o nome indicado.

No primeiro estágio de seu desenvolvimento, Håkan contou com o apoio familiar e um professor que mais tarde se tornaria um dos professores de trompete mais renomados da Europa. Bo Nilsson era um jovem trompetista de aproximadamente 30 anos ensinando um garoto de oito anos sem nenhuma formação musical. As lembranças de Håkan sobre as aulas com seu professor, compartilhadas em diversas entrevistas, sempre mencionam que as aulas, já no início, tinham duração de uma hora ou uma hora e meia, o que costuma ser considerado longo para muitos professores quando se trata de crianças iniciantes em instrumentos de metais, mas para Håkan, Bo Nilsson tornava a aula interessante durante cada minuto (DULIN, 2009. p. 7).

Sem nenhuma referência musical em sua família e nenhum contato com música anteriormente, Håkan acredita que a intensidade das aulas logo no início, foram fundamentais para deixá-lo encantado com o instrumento e com o professor:

Era muito intenso já no início. Era importante, empolgante e intenso desde o princípio, então, provavelmente, por conta disso eu realmente fiquei fisgado [...] Foi meu primeiro contato com música e definitivamente meu primeiro contato com música séria, e eu senti bem claramente que esse era o caminho, não o jazz. Anos mais tarde eu quis participar de uma banda de sopros, mas isso era restrito e eu só podia fazer isso com muitas condições impostas pelo senhor Nilsson⁷⁶ (Thor-Björn Bergman 2014, documentário 42’).

As características de Bo Nilsson são similares as dos professores do estágio apresentados pelos autores consultados no quesito qualidade na relação entre aluno e professor. Em termos de qualificação do professor, ele pode ser considerado um *expert* pelo cargo que ocupava na Orquestra Sinfônica de Malmo, diferenciando-se dos professores de Ericsson (2016), que não necessariamente precisam ser peritos na área, porém, não pode ser qualificado

⁷⁶ It was very intense from the start. It was important and engaged and intense from the absolute beginning so probably a part of that made me really hooked. [...] It was my first contact with music and definitely my first contact with serious music and it felt very clear that was the path, not jazz. And some years later I really wanted to play in some Wind band but that was strict I could only do that with very big conditions from Mr. Nilsson

como um solista, como os professores apontados na pesquisa de Wagner (2015).

Håkan conta que chegou a desenhar um trompete em um caderno da escola e escreveu ao lado “Meu professor acha que eu posso me tornar um bom trompetista, então é nisso que estou me tornando”⁷⁷ (BERGMAN 2014). Esse processo de identificação com a área de atuação é reportado por Ericsson (2016) como característica do segundo estágio.

Ao compararmos entrevistas encontradas na internet pode-se compreender um pouco sobre o sistema de ensino adotado por Bo Nilsson. No documentário sobre a vida de Håkan⁷⁸, produzido em 1992, Bo Nilsson afirma que um professor não precisa dizer muitas coisas, apenas mostrar o que os alunos devem fazer, para que eles não cometam erros básicos. Håkan, em entrevista concedida no canal *Brass Chats* em 2015, quando arguido sobre algum problema técnico grave para solucionar, relatou que em determinado momento Bo Nilsson solicitou que ele tivesse aulas de trompete todos os dias durante uma semana. Håkan acredita que nesse período, este professor corrigiu um problema técnico que ele desconhecia sem que ele percebesse.

Durante a pesquisa encontraram-se relatos dos solistas pesquisados falando sobre suas relações com seus professores. No caso de Håkan Hardenberger, o acesso a um documentário sobre a vida de Bo Nilsson, nos permitiu tomar conhecimento do que este professor pensava de Håkan:

[...] Håkan veio até mim quando ele tinha oito anos e estudou comigo por oito anos. Quando ele tinha 12 eu decidi, não contei a ele nem a mais ninguém, que ele poderia se tornar um solista, porque eu vi que ele tinha o tipo de personalidade que era necessária para realmente se tornar um solista. [...] Ele tinha o tipo certo de pais com o tipo certo de formação, ele era filho único [...] eu podia pressioná-lo um pouco mais do que os outros. [...] Mesmo que ele não fosse o trompetista mais talentoso ele estava realmente determinado a ser o melhor⁷⁹ (NILSSON, 2014).

4.5.2 SEGUNDO ESTÁGIO

Com apoio familiar e uma boa relação com seu primeiro professor, é possível identificar uma transição para o segundo estágio de Håkan, marcada pela decisão de seu professor em prepará-lo para que se tornasse um solista. Portanto, conforme relatado por

⁷⁷ My teacher thinks I can become a good trumpeter so that’s what I’m becoming. (Documentário *Trumpetaren*, 2014).

⁷⁸ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=v0RkeF6paRw> acesso em 18/03/2019

⁷⁹ B. N: Yes, Håkan came to me when he was eight and studied with me for eight years. When he was 12 I decided, I didn’t tell him nor anyone else, that he could become a soloist, because I saw that he had the personality type which is needed to really become a soloist. [...] He had the right type of parents with the right kind of background, he was an only child, and he had the right type of egoism and I could kick him a bit harder than with others. [...] Even if he wasn’t the biggest talent trumpet wise he was really determined to be the best. (Documentário *Trumpetaren*, 2014).

Wagner (2015), a transição para o segundo estágio partiu do professor e não do aluno. No documentário, Bo Nilsson não explica quais as habilidades que Håkan possuía para poder se tornar um solista, mas fica claro que, como seu primeiro professor, desempenhou um papel muito além do que apenas motivar e fazer com que seus alunos ficassem encantados pela disciplina que ensinava.

Nilsson comenta que tinham uma relação parecida como a de pai e filho, sendo isso reconhecido inclusive pelo pai de Håkan (BERGMAN 2014). Apesar da relação próxima e da decisão de tornar seu aluno um solista, Nilsson era um professor que buscava conhecimento em outros professores e incentivava Håkan a fazer o mesmo. Vale lembrar que Nilsson contava com apenas 27 anos de idade quando começou a dar aulas a Håkan, e possivelmente também tinha suas aspirações de se desenvolver como instrumentista.

Em entrevista ao trompetista Mark Dublin, Håkan conta um pouco sobre a personalidade de Nilsson como professor:

[...] Eu não poderia ter tido mais sorte. Nilsson era um jovem de 27 anos ou algo parecido. Ele era muito, muito curioso. Ele foi ao Cichowicz e estudou por longos períodos. Ele foi ver Thibaud e ficou muito curioso para descobrir o que estava acontecendo. Não é como hoje, onde você pode acessar a Internet e descobrir tudo. Você realmente tinha que sair e viajar para conhecer essas pessoas, e ele o fez, e eu me beneficiei muito com isso. Pelo fato de ele ter conhecido a escola de Chicago e de ter visto Thibaud em Paris, eu tinha uma mistura de três coisas: a escola escandinava, a escola americana e a escola francesa, que são muito importantes na mistura de como eu toco. Você sabe como alguns professores se tornam muito protetores quando têm um talento como "esse é meu aluno ..." Bo não era assim. Se ele fosse estudar por um tempo em Chicago, ele me mandaria estudar com Bengt Eklund em Gotemburgo, ou se eu fosse a Paris com meus pais para um feriado, ele diria para ver Thibaud. Nilsson sempre me incentivava a ver outras pessoas⁸⁰ (DULIN, 2009. p. 8).

4.5.3 TERCEIRO ESTÁGIO

Após oito anos de aulas com Bo Nilsson, Håkan muda-se para Paris a fim de estudar com Pierre Thibaud no *Conservatoire de Paris*. Nilsson havia estudado com Thibaud e essa transição de Håkan pode ser considerada como uma continuação de estudos direcionados por Nilsson. A mudança em busca de aprimoramento é uma das características do terceiro estágio dos autores consultados.

⁸⁰ [...] I couldn't have been luckier. Nilsson was a young man of 27 or something like that. He was very, very curious. He went to Cichowicz and studied for long periods. He went to see Thibaud and he was very curious to find out what was going on. It's not like today where you can just get on the Internet and find out everything. You actually had to really go out and travel and meet these people, and he did. And I benefited from that very much. Because of the fact that he learned about the Chicago school, and he saw Thibaud in Paris, I had a mix of three things: the Scandinavian school, the American school, and the French school, which were to become very important in the mix of how I play. You know how some teachers become very protective when they have a talent like "that's my student..." Bo was not like that. If he would go away to study for a while in Chicago he would send me to study with Bengt Eklund in Gothenburg, or if I went to Paris with my parents for a holiday, he would say go and see Thibaud. Nilsson was always encouraging me to see other people. (DULIN, 2009. p. 8).

Em uma entrevista ao canal *Brass Chat*, Håkan conta que resolveu estudar com Pierre por conta das afinidades musicais e da filosofia de ensino que ele empregava: “Ele era muito, muito escola antiga, durão, mas quero dizer que eu podia ver o lado humano através disso”⁸¹. No início de seus estudos em Paris, Håkan viveu na casa de Thibaud onde inicialmente teve uma orientação constante de seu novo professor. Esse tipo de relação também é relatado por Wagner (2015), onde alguns professores, normalmente da escola russa, adotavam seus alunos.

Nessa mesma entrevista Håkan relata que estudava no andar de baixo da casa e Thibaud ficava no andar de cima. Quando Håkan estudava algo que não estava de acordo com as expectativas de Thibaud, esse professor batia com os pés no piso para lhe chamar a atenção e em seguida gritava “*merd*”⁸². (HARDENBERGER, 2017)

O ambiente em sala de aula, também era bem diferente ao que estava habituado, como podemos ver nos dois relatos de Håkan, a seguir:

Na escola sempre havia aulas, e aulas como eu nunca vi em nenhum outro lugar. Às vezes, a sala era bem pequena, com todos os outros caras fumando, e se você errasse, eles riam. Era um ambiente cruel. Lembro-me da primeira lição. Eu comecei a tocar o primeiro estudo de Arban. Comecei no andamento que eu achava que estava expresso no livro e Thibaud dizia: "Muito devagar, sente-se". Você sabe, coisas desse tipo, ou "muitos erros nos dois primeiros compassos, sente-se." “Na próxima semana, não faça isso novamente... na próxima semana!”⁸³ (DULIN, 2009. p. 8.).

Eu não toquei muito bem e Thibaud me fez chorar na frente de toda a turma e depois me expulsou da classe por alguns meses. Durante dois meses, não fui autorizado a tocar em sala de aula e é bom lembrar, eu ainda praticava e jantava na casa dele todos os dias. Eventualmente, fui autorizado a tocar novamente na aula. Muito tempo depois perguntei por que ele tinha feito isso, porque foi muito difícil para mim. Ele disse que queria ver se eu conseguiria suportar aquilo, porque ele sabia que se eu conseguisse, eu poderia suportar como o ambiente da música de concerto poderia ser mais tarde. Thibaud era um professor duro, mas muito sábio⁸⁴ (DULIN, 2009. p. 10).

Håkan relata na entrevista ao *Brass Chat* que uma das explicações dadas por Thibaud por tê-lo expulsado da classe, é que seu professor, Raymond Sabarich, também havia

⁸¹ He was very very old school, tough but I mean I could see the human beyond that. ((Brass Chats Episode 34: Håkan Hardenberger, 2017, 40’).

⁸² Entrevista direcionada ao Brass Chats Episode 34: Håkan Hardenberger, 2017, 40’.

⁸³ In the school there was always class. And class like I have never seen anywhere else. Sometimes quite a small room with all the other guys smoking, and if you miss they would laugh. It was quite a cruel environment. I remember the first lesson I started out playing the first Arban etude, I started off in the tempo I thought it said in the book and Thibaud said “Too slow, sit down.” You know things, like that, or “too many mistakes in the first two bars, sit down.” Next week, don’t do it again now, next week!((DULIN, 2009. p. 8)

⁸⁴ I didn’t play it very well. And Thibaud made me cry in front of the whole class and then he kicked me out for a couple of months. For two months I was not allowed to play in class. And remember, I was still practicing in his house every day and was eating dinner with him. Eventually I was allowed to play again in class. Much later I asked him why he did that, because it was very tough on me. He said because he wanted to see if I could take it, because he knew if I could get through that I could take what the music business could be like later on. Thibaud was a tough teacher, but very wise. (DULIN, 2009. p. 10).

feito isso com ele. Quando analisamos a vida de Maurice André vimos que o mesmo Sabarich o havia expulsado de sua classe uma vez. Em Wagner (2015), esse tipo de comportamento também é relatado. Uma espécie de teste de resistência para verificar se o aluno conseguiria vencer os obstáculos no ambiente profissional. No documentário de 1992, Thibaud relata que não havia desenvolvido uma carreira de solista como gostaria, mas acreditava que Håkan poderia se tornar um grande solista.

Em 1978 Håkan participou do 1º Concurso Internacional de Trompete Maurice André. Em entrevista ao *Brass Chat*, Håkan relata que havia se preparado apenas para a primeira fase, mas acabou chegando à final do concurso. Fato este que o fez aprender o *Concertino* para trompete, piano e orquestra de cordas (1948) de André Jolivet em apenas três dias. De acordo com as próprias palavras de Håkan, ele sobreviveu, embora não tenha ganhado nenhum prêmio.

Apesar de ter sido direcionado por Bo Nilsson para uma carreira de solista, foi somente após uma apresentação em um concerto para jovens solistas, em 4 de abril de 1981, na sala da Filarmônica de Berlim, que Håkan relata ter compreendido que gostaria realmente de viver como um solista⁸⁵.

Em 1981, após vencer uma competição em Toulon, Håkan utilizou o prêmio para viajar aos Estados Unidos. Em busca de um novo orientador, fez aulas com Armando Ghitalla, Trompetista da Sinfônica de Boston e Adolph Herseth, trompetista da Sinfônica de Chicago. Håkan acabou escolhendo Thomas Stevens, trompetista da Filarmônica de Los Angeles, como seu novo professor.

Em entrevista a Mark Dulin (2009), Håkan relata um pouco da filosofia de trabalho de Thomas como professor:

[...] Mas o que ele me ensinou de fato foi como ler música corretamente. Sua abordagem era baseada nas tradições de Vacchiano. Ensinar seus olhos a ver o que é importante. Ele me fazia tocar aquelas transposições muito difíceis do Sachse e ficava mudando dizendo: "Faça isso em Sol, agora em F#". Ele não me permitia parar, insistindo no fraseado e nas importantes questões musicais que estão no texto como regra, mesmo que seu cérebro esteja ocupado transpondo, e isso é um ótimo método. Com essa abordagem, sua capacidade de ver o que está em uma linha se desenvolve muito rapidamente⁸⁶ (DULIN, 2009. p. 11).

⁸⁵ Entrevista com Sarah Willis, 2015, 21' disponível em <https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/20417-3>, acesso em 08/03/2019.

⁸⁶ But what he taught me was in fact how to read music properly. His approach was grounded in the Vacchiano tradition. Teaching your eye to see what is important. He would have me do these very difficult transpositions out of the Sachse and would keep changing them saying "Do this one in G, now in F#." He didn't allow me to stop, insisting on the phrasing and on the important musical issues that are in the text as a rule, even if your brain is busy transposing, and this is a great, great method. Through this approach, your ability to see what is in a line develops very quickly. (DULIN, 2009. p. 11)

O período anterior ao momento em que sua carreira como solista passou a ser suficiente para cobrir suas despesas é relatado por Håkan em entrevista ao *Brass Chats*. Segundo ele, um dia estava assistindo televisão e um noticiário informava qual era a renda mínima para se viver na Suécia. Nesse momento ele se deu conta de que estava abaixo dessa categoria. Assim como Maurice André fez um acordo com sua esposa, sobre tentar ser solista até os trinta anos, Håkan e seu amigo, o trombonista Cristian Lindberg, combinaram que tentariam conseguir viver como solistas até os trinta anos. Se não conseguissem, então procurariam um emprego em uma orquestra⁸⁷. Essa persistência em bons e maus momentos é apontada entre todos os estágios como fator relevante por Subotnik e Jarvin (2005) e considerada fundamental por Ericsson (2016) e Wagner (2015) no terceiro estágio.

A relação com maestros e compositores citada por Wagner (2015) torna-se bastante notável na vida de Håkan a partir desse estágio. Ao pesquisar a carreira de Håkan, verifica-se que o repertório contemporâneo o acompanha desde seu primeiro disco com gravações de obras de compositores como Antoine Tisné, Peter Maxel Davies e Folk Rabe.

Em uma entrevista concedida no ano de 2015, ao diretor executivo da OSESP, o trompetista Marcelo Lopes, Håkan explica os motivos que o levaram a investir no repertório de música contemporânea para trompete:

Era muito claro que algo tinha que acontecer com o repertório. O trompete havia se tornado popular, as pessoas gostavam do trompete. Maurice André, por exemplo, um músico maravilhoso e é claro, todo o desenvolvimento do jazz provou que o trompete é muito expressivo [...] mas não havia nenhum repertório que pudesse competir com um grande concerto para violino ou piano, então eu entendi muito rápido que se eu quisesse encontrar uma forma de me expressar, eu deveria tentar entrar em contato com os principais compositores e fazê-los se interessar pelo instrumento. No começo eu tive ajudas muito importantes, pessoas como Elgar Howarth, por exemplo, um regente que também foi trompetista e que tinha contato com pessoas como Ligeti, Henze e Birtwistle⁸⁸.

4.5.4 QUARTO ESTÁGIO

A relação com Elgar Howarth (1935) também colaborou para abrir algumas portas com grandes gravadoras. Em entrevista ao *Brass Chats*, Håkan menciona que no dia seguinte após ter sido convidado por Howard para atuar como solista em um concerto para mais de 22 mil pessoas em Londres, recebeu ligações das gravadoras EMI e Philips.

Håkan considera a obra *Endless Parade* (1986 – 1987), de Harry Birtwistle (1934), dedicada a ele, um divisor de águas em sua carreira como solista internacional. O fato de Harry ser um compositor respeitado, que não escrevia concertos para solistas, escrever um concerto

⁸⁷ Entrevista concedida ao Brass Chats Episode 34: Håkan Hardenberger, 2017, 40'.

⁸⁸ Disponível em OSESP https://www.youtube.com/watch?v=5gwjfk7_yKo acessado em 20/03/2019.

utilizando o trompete como solista, o ajudou no início de sua carreira⁸⁹.

A escolha por um repertório contemporâneo é destacada no documentário de 1992 sobre sua vida, como se pode acompanhar na fala de Philip Jones (1928 – 2000), ex-principal trompetista de diversas orquestras inglesas e fundador do grupo *Philip Jones Brass Ensemble*: “O que eu mais tenho apreciado sobre Håkan é que ele é um dos poucos trompetistas de música clássica que tem olhado seriamente para a música atual. Muitos dos melhores solistas tem optado pelo fácil caminho de basear a maior parte de suas carreiras na música barroca”⁹⁰.

Embora possa ser vista como estratégia de carreira, o envolvimento com a música contemporânea também está associado a outros motivos, como pode ser observado no depoimento de Håkan. Nesse depoimento, o solista descreve as sensações de participar de estreias de obras compostas para ele:

É como na Noruega, quando você dirige ao longo da costa e você tem uma beirada ou um canto que você vira e uma paisagem completamente nova aparece. É claro que isso é ainda mais excitante se você for a primeira pessoa a pisar nessa nova paisagem [...] eu acredito fortemente que o trompete é o instrumento de hoje. Ele tem o poder e também a habilidade de refletir as dinâmicas da vida moderna⁹¹ (HARDENBERGER, 1992).

Para Håkan, as obras inéditas não apresentam um desafio somente para ele, mas também para os compositores. No documentário de 1992 (Håkan Hardenberger, 1992) encontramos uma conversa entre o compositor Hans Werner Henze (1926 – 2012) e Håkan, meses antes da estreia de seu *Requiem*, obra com nove movimentos, sendo três deles, escritos em forma de concerto para trompete. Durante a conversa, Hans Henze perguntou sobre técnicas possíveis de serem utilizadas no trompete. Håkan respondeu às dúvidas do compositor e lembrou que muitas das técnicas perguntadas já haviam sido utilizadas pelo próprio compositor em sua *Sonatina para trompete solo*, composta dezesseis anos antes.

Durante o processo de composição do *Requiem*, Hans Henze convidou Håkan a participar do festival *Cantiere Internazionale d'Arte* organizado por ele, na cidade de Montepulciano, Itália. O relato do compositor mostra o motivo que o levou a realizar tal convite: “Isso irá nos aproximar. Isso vai me encorajar e me instruir, e informar sobre sua musicalidade, muito mais do que qualquer conversa ou mesmo, ouvir gravações” [...] (Håkan

⁸⁹Disponível em *OSESP* https://www.youtube.com/watch?v=5gwjfk7_vKo acessado em 20/03/2019.

⁹⁰ What I have enjoyed about Håkan is that he is one of the few classical trumpet soloist who has looked very serious to music from today. Many of the best soloist have taken the easy option of making mostly of their career based on baroque music[...] disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=v0RkeF6paRw> acessado em 18/03/2019

⁹¹It's like in Norway when you drive along the cost and you have an edge or a corner you turn and a completely new landscape opens up. Of course it's even more exciting that you are the first person to set further in this new landscape up [...]I believe very strongly that the trumpet is the instrument of today. It has the power but also the setulty to reflect the dynamics of modern life. disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=v0RkeF6paRw> acessado em 18/03/2019.

Hardenberger, 1992).

De acordo com Ericsson (2016) a inovação é uma característica do quarto estágio de desenvolvimento. Håkan desenvolveu uma carreira pautada pela inovação no repertório do instrumento, com inúmeros concertos dedicados a ele, compostos por alguns dos principais compositores da atualidade. Em 2009, Edward Carroll (1953), ex-principal trompetista da Orquestra Filarmônica de Roterdão e coordenador de instrumentos de metais do instituto *Carl Arts* na Califórnia, escreveu em seu blog uma lista com cinquenta obras⁹² que considerava mais significativas compostas nos últimos cinquenta anos. Desse total, nove foram compostas para Håkan. Vale ressaltar que Håkan iniciou sua carreira como solista aproximadamente nos últimos 25 anos, aos quais essa lista se refere.

Em 2015, Håkan veio ao Brasil para tocar o concerto para trompete de Mark-Anthony Turnage (1960) intitulado *From the wreckage* (2004) com a OSESP. Na época, eu era membro do naipe de trompetes dessa orquestra, e tive a oportunidade de assistir aos ensaios, acompanhar parte de sua rotina de estudos e participar de algumas conversas durante jantares ou cafés entre um ensaio e outro. Um fato que chamou minha atenção e de alguns músicos da orquestra naquela semana, ao menos do naipe de metais, foi que os ensaios da orquestra começavam às 10 horas e era possível ouvir Håkan realizando sua rotina de aquecimentos em seu camarim a partir das 8 horas. Ciente da oportunidade de poder ouvir como um solista dessa envergadura praticava, passei dois dias sentado no corredor, ao lado de seu camarim, quando pude ouvi-lo por cerca de 1 hora e 45 minutos praticar seu instrumento. Devido à complexidade do concerto que seria interpretado, essa prática prolongada, antes dos ensaios, foi tema de conversa entre nós músicos da orquestra. Outro fator digno de nota aconteceu quando Håkan combinou um jantar com alguns trompetistas após o segundo concerto. Ao final de sua apresentação, dirigi-me ao seu camarim para levá-lo ao restaurante. Håkan disse que precisava de 30 minutos para praticar seu instrumento. Inicialmente acreditei que se tratava de uma brincadeira, ou um possível mal-entendido por conta do idioma, porém, logo percebi que ele falava sério e resolvi aguardá-lo ao lado de fora de seu camarim. Com bastante surpresa, escutei Håkan praticando alguns exercícios do método Caruso, conhecidos por serem extenuantes. Mais tarde, durante o jantar, não pude deixar de lhe perguntar qual o motivo para aquela prática após o concerto. Håkan disse que havia sentido certa dificuldade com algumas notas durante o concerto e que nesse caso tinha por hábito realizar essa prática evitando assim dormir com a memória centrada nas dificuldades que sentira durante o concerto.

⁹² disponível em <http://edwardcarrollmusic.com/repertoire/> acessado em 23/03/2019.

Realizei algumas perguntas sobre sua carreira durante as conversas. Uma delas reportava-se ao número de obras estreadas por ele. Lembro-me de ter feito a pergunta, e se não estou enganado, o número passava de 80 obras estreadas. Conversamos sobre algumas questões específicas quanto a estreias, como por exemplo, a dificuldade que os músicos de orquestra possuem para aceitar a música contemporânea, ou a incerteza, ao encomendar uma obra, se ela entrará ou não para o repertório do instrumento, vindo a ser tocada outras vezes. Håkan mostrou-se muito solícito em responder meus questionamentos. Fez até uma brincadeira sobre algumas estreias, dizendo que algumas obras mereciam ser tocadas duas vezes, a primeira e a última.

Certamente esse não foi o caso da obra *Aerial* (1998 – 1999), do compositor Heinz Karl Gruber (1943) - uma das obras das quais Håkan falava com muito carinho. Estreada em 1999, em 2015, cerca de um mês após a visita de Håkan a São Paulo, essa obra teria sua septuagésima apresentação. Na execução dessa obra, Håkan, pela primeira vez foi acompanhado pela Filarmônica de Berlim.

Quanto à discografia de Håkan, foram encontradas algumas divergências. No site oficial do solista encontra-se 23 discos gravados⁹³. Na plataforma *Spotify* são encontrados 31 álbuns. Embora alguns desses álbuns sejam coletâneas envolvendo outros artistas, verifica-se que o álbum intitulado *The Virtuoso Trumpet*, gravado em 1985 pelo selo BIS, disponível no *spotify*, não consta no site do solista.

4.6 OLE EDVARD ANTONSEN (1962)

A biografia a seguir foi construída a partir de informações encontradas no livro *Die trompete als soloinstrument in der kunstmusik europas seit 1900*, 2007, de Verena Jakobsen, de gravações realizadas durante uma masterclasse do artista no 1º Festival Internacional de Metais - Camarão Brass, realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em outubro de 2018 e de uma entrevista concedida por Ole a rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no ano de 2018. Informações encontradas no site <http://www.oleedvardantonsen.com/> e relatos de experiência do autor desta tese com Antonsen também foram utilizadas para complementar esse trabalho.

4.6.1 PRIMEIRO ESTÁGIO

⁹³ disponível em <http://www.hakanhardenberger.com/site/recordings.html> acessado em 24/03/2019

Ole Edvard Antonsen nasceu em 25 de abril de 1962, na cidade de Hamar – Noruega. Sua mãe tocava acordeon e seu pai, além de tocar clarinete e saxofone, trabalhava como maestro de big bands, orquestras de jazz e banda de sopros.

Em um ambiente cercado por instrumentos, Ole teve um início musical bastante similar ao dos demais artistas desta pesquisa, como é possível conferir na entrevista concedida ao programa Nota Musical da UFRGS:

Eu comecei a tocar o piano aos três anos de idade. Venho de uma família musical, todos são músicos. Quando eu tinha cinco anos, o piano foi transportado para o porão da casa onde era escuro e eu não me atrevia a ir lá praticar, então eu achei um trompete no quarto do meu pai e comecei a tocá-lo. Com sete anos eu atuei como solista pela primeira vez e, com 13, eu toquei com uma orquestra profissional.⁹⁴

A tradução da entrevista foi realizada em cima da voz de Antonsen e não é possível saber ao certo qual o termo utilizado por ele ao se referir ao instrumento encontrado no armário de seu pai. No livro de Verena Jakobsen Barth (2007) – *Die trompete als soloinstrument in der kunstmusik Europas seit 1900* (O trompete como instrumento solista na música de concerto a partir de 1900), encontramos a informação de que o instrumento encontrado fora um *bugle*, instrumento similar ao *flugelhorn* sem válvulas.

Ainda em Jakobsen vemos que, após esse início, Antonsen passou a tocar um cornete - instrumento similar ao trompete, porém com menor tamanho e mais leve, facilitando a vida do jovem instrumentista. O entusiasmo com o instrumento era tanto, que às vezes seus pais precisavam colocá-lo para fora de casa para brincar (BARTH, 2007).

Na masterclasse de Ole na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, o artista relatou que tocar era algo muito divertido, semelhante ao que outras crianças tinham quando jogavam futebol. Segundo Ole, seu desenvolvimento com esse instrumento foi rápido e divertido (masterclasse Ole Antonsen, vídeo 1, 2018, 4'30"). Em outro momento, Antonsen esclareceu que seu irmão mais novo também tocava trompete, sendo assim, era comum que tocassem duetos, ou ficassem competindo um com o outro (masterclasse Ole Antonsen, vídeo 1, 2018, 8'20").

A primeira atuação de Antonsen como solista foi aos sete anos de idade, a frente da banda de dança de seu pai, para uma plateia de oitocentas pessoas. A memória que Antonsen tem desse evento não está relacionada ao que ele tocou, e sim ao fato de que sua mãe não colocou suspensórios em sua calça. Ole relata que terminou a apresentação com as calças na altura dos joelhos (masterclasse Ole Antonsen, vídeo 1, 2018, 5'50").

⁹⁴ Disponível em <https://www.ufrgs.br/notamusical/2018/10/19/ole-edvard-antonsen/> acessado em 10 de julho de 2019

Os pais de Ole montaram uma orquestra de baile onde o irmão mais velho tocava baixo e ele e seu irmão caçula tocavam trompete. Essa orquestra se apresentou em hotéis nas montanhas no período de férias durante dezessete anos. O ambiente musical variado em que Antonsen cresceu, permitiu-lhe obter experiências em diversos estilos musicais:

Eu cresci em meio a todo o tipo de música, muito antes de isso ser chamado *crossover*. Eu sempre fui um músico *crossover*, mas eu não costumava poder me fazer valer disso, porque as coisas eram mais separadas, diferente de hoje em dia. Eu sempre estive no meio de big band, jazz, bandas de sopros e orquestras. Meu pai me disse para ter a preparação da música clássica como base para tudo o que eu fizesse [...] ⁹⁵

Nesse primeiro estágio verifica-se que Ole teve seu início musical na infância, dentro de um ambiente familiar musical, com o pai, músico profissional, atuando como seu professor. Ole é o filho do meio e conviveu com seus irmãos também em fase de aprendizagem musical. Tinha como principal estímulo poder tocar na orquestra formada por seus familiares, atuando como solista aos sete anos de idade; perfil bastante similar ao 1º estágio proposto por Ericsson (2016), Wagner (2015) e Subtonik e Jarvin (2005).

4.6.2 SEGUNDO ESTÁGIO

Aos dez anos de idade Ole e seu irmão mais novo passaram a ser orientados por Harry Kvebaeck (1925 – 2012), trompete solista da Filarmônica de Oslo e professor da Academia Norueguesa de Música. Embora não seja muito reconhecido fora dos países da Escandinávia, Antonsen afirma que Kvebaeck foi um grande trompetista de sua geração. Ele apresenta-o como um grande professor, filósofo e um trompetista sem limitações técnicas. Kvebaeck foi abordado pelo agente de Maurice André para que ele também desenvolvesse uma carreira de solista, mas a proposta foi negada por questões familiares. Para Antonsen, Harry Kvebaeck não foi apenas seu professor, mas seu mentor até a sua morte (masterclass Ole Antonsen, vídeo 1, 2018, 12'). A qualidade na relação aluno-professor é apresentada como similar aos professores de 1º e 2º estágio dos autores consultados. Quanto à qualificação, o professor de Ole no 2º estágio apresentou um grau de expertise elevado. Embora não vivesse como solista, era o principal trompetista de uma grande orquestra. Novamente estamos diante de um caso de professor em um estágio ainda inicial com qualificações mais próximas das apresentadas pelos professores de Wagner (2015) que os de Ericsson (2016).

⁹⁵ disponível em <https://www.ufrgs.br/notamusical/2018/10/19/ole-edvard-antonsen/> acessado em 10 de julho de 2019.

Como professor de trompete erudito, Harry Kvebaeck era contrário ao fato de Antonsen tocar jazz e música pop, tendo em vista que muitas vezes ele chegava para as aulas com a embocadura cansada por conta das noites tocando em *Big Bands*.

Aos treze anos, acompanhado de seu irmão mais novo, Ole fez sua primeira apresentação em uma orquestra profissional. Na primeira parte cada um tocou um concerto e na segunda parte fizeram um dueto. Desde então iniciaram uma precoce carreira como solistas internacionais (masterclasse Ole Antonsen, vídeo 1, 2018, 16'50").

4.6.3 TERCEIRO ESTÁGIO

Aos quatorze anos, de um dia para o outro, Antonsen afirmou que não conseguia mais tocar trompete. Seu professor acreditou que se tratava de algum cansaço extremo por conta da quantidade de atividades que Antonsen vinha desenvolvendo no trompete e o aconselhou a ficar uma semana sem tocar. Ele tentou voltar a tocar trompete, mas tudo que conseguiu foi produzir algumas pequenas notas – nada mais. Depois de seis meses de tentativas parou de tocar este instrumento por dois anos.

O trompetista acredita que esse problema foi ocasionado pelas mudanças corporais que ocorreram na puberdade. Foi constatado que o freio labial superior era muito apertado (curto) e, por conta disso, submeteu-se a uma cirurgia para retirada desse freio.

Nesses dois anos, Antonsen afastou-se de seu professor, já que não havia muito a ser feito e se dedicou a outras atividades, como o futebol. Em uma família musical, não ser mais capaz de tocar, além de frustrante, impedia Antonsen de fazer parte da sociedade com a qual estava acostumado a conviver. Nesse período foi trabalhar em um aeroporto, já que um de seus sonhos era se tornar piloto. Vejamos seu relato:

É claro que para um garoto dessa idade, quatorze a dezesseis anos, é uma mudança muito dramática em sua vida. [...] eu podia ver ou ouvir algumas fitas ou vídeos do que eu fazia antes, e é claro, não participar mais dessa parte da vida da família [...] foi um período muito difícil (masterclasse Ole Antonsen, vídeo 1, 2018, 23'50").

Bo Nilsson, o mesmo professor de Håkan Hardenberger, veio dar uma série de masterclasses em Oslo, na escola onde o pai de Ole lecionava e Nilson pode trabalhar com Ole por duas horas. Esse episódio é narrado por Antonsen:

Depois da lição ele disse: “Ole Edvard, isso não é um problema, vamos solucionar isso. Você vem para a Suécia e em dez dias nos solucionamos isso” e eu me lembro muito bem por que aí eu comecei a chorar. Foi a primeira vez que alguém me disse que aquilo não era um problema. Tudo sempre era um problema, então a partir daí decidi nunca mais usar a palavra problema e sim desafios (masterclasse Ole Antonsen, vídeo 1, 2018, 27').

Antonsen vendeu um trompete *piccolo* para custear sua viagem e durante dez dias teve uma média diária de seis horas de aulas com Bo Nilsson. Todo o tempo buscando uma

forma de fazer com que seus lábios vibrassem em uma nova posição do bocal sobre sua embocadura. Depois de dez dias voltou para a Noruega decidido a ser músico e passou a praticar os exercícios indicados por Nilsson oito horas por dia nos seis meses subsequentes.

Desde que parara de tocar até sua completa reabilitação passaram-se três anos e meio a quatro anos. O período de crise enfrentado por Antonsen pode ser compreendido como início do terceiro estágio, onde crises por mudanças fisiológicas e psicológicas são esperadas pelos pais e professores pesquisados por Wagner (2015). Não foram encontrados relatos de desgaste ou desentendimentos com o professor anterior, e uma vez reabilitado, Antonsen passou a integrar a Academia de Música Norueguesa, voltando a ter aulas com Harry Kvebaeck. Além dos estudos na academia, também iniciou uma série de trabalhos como músico “freelance” tocando em gravações, musicais, e fazendo cachês em orquestras sinfônicas, etc.

Aos vinte anos de idade com o fim de seus estudos na academia, o trompetista obteve a vaga de 2º trompete na Orquestra Filarmônica de Oslo, sob regência de Mariss Janson, permanecendo nela por oito anos. O cargo permitiu a Antonsen prosseguir com suas atividades, fazendo de seu dia um roteiro repleto de tarefas:

Um típico dia para mim era: Eu era o primeiro a chegar na sala de concertos as 7h30 da manhã. Praticava 1h30 ou 2 horas, ensaiava com a orquestra de 10 às 14h. De 15 às 18h passava dentro do estúdio gravando. De 19h30 as 21h30 tocava em algum teatro/musical e após isso ia para clubes de jazz tocar em *jam sessions* (masterclasse Ole Antonsen, vídeo 2, 2018, 12’00”).

Antonsen relata que nos dias de concerto ele estudava muito e, mesmo após os concertos, enquanto seus colegas saíam para beber, ele aproveitava para praticar mais uma ou duas horas. No período pós-academia e inicial da orquestra, Antonsen havia sido convidado por um agente para que iniciasse uma carreira como solista, mas nesse momento não se via viajando e morando em quartos de hotéis o tempo todo, por isso decidiu permanecer na orquestra.

Aos vinte e cinco anos de idade compreendeu que se não se tornasse um solista antes dos trinta, poderia se arrepende, então, em 1987 decidiu participar de duas competições internacionais: Toulon, em maio e Genebra, em setembro. Na prova de Toulon cometeu alguns equívocos, o primeiro dele foi ter preparado apenas o repertório da primeira fase da prova. Como ele foi aprovado para a segunda fase, seu segundo erro foi ter tocado sem estar preparado. O terceiro erro foi ter conversado com um dos jurados, Timofei Dokshizer, que realmente estava enfurecido com a prova feita anteriormente. Assistir aos candidatos que foram aprovados para a final serviu de estímulo para sua melhor preparação para a prova em Genebra. Lá obteve o primeiro prêmio, com unanimidade dos jurados, feito inédito até então. A última vez que o primeiro prêmio foi entregue a um trompetista, foi em 1955, para Maurice André. Essa premiação trouxe-lhe autoconfiança e a atenção das mídias, fazendo com que ele participasse

de diversos programas de rádio e televisão em seu país (masterclasse Ole Antonsen, vídeo 2, 2018, 29'00'').

Foi então que Antonsen deixou a posição de 2º trompete na orquestra e deu início a carreira solo, não somente em música clássica, mas também como jazzista e no cenário de música popular. Apesar do destaque na mídia, o prêmio não rendeu a quantidade de contratos que Antonsen imaginava. As melhores propostas vinham de produtores propondo que ele gravasse um disco de música popular. Embora habituado a transitar entre os diversos estilos, essa situação começou a preocupá-lo, pois no final da década de 1980, misturar estilos (fato conhecido como “*crossover*”) não era bem visto por agentes do meio erudito. Antonsen temia que um disco *pop* arruinaria sua carreira como solista de música clássica, por isso fez questão que seu primeiro disco, lançado em 1989, fosse um disco de músicas do repertório tradicional para trompete e piano. O segundo disco, este sim com caráter popular, intitulado “*Tour de Force*”, foi lançado em 1992, com vendas limitadas na Noruega, a fim de preservar sua carreira como trompetista de música clássica no exterior.

As gravações do segundo disco duraram cerca de um ano e durante esse período, teve que recusar alguns convites para substituir Maurice André, pois estava decidido a se dedicar exclusivamente ao estilo popular do novo disco, que incluía composições próprias do artista. Para que todos os investimentos feitos nesse disco fossem recuperados, ao menos 80 mil cópias deveriam ser vendidas. Antonsen relata que vender 80 mil cópias de um disco em um país com cerca de quatro milhões de pessoas na época, era um investimento bastante arriscado.

A tomada de riscos é um fator relevante apontado por Subotnik e Jarvin (2005) na transição entre 3º e 4º estágios. “*Tour de Force*” vendeu 150 mil cópias e durante semanas, o disco esteve no topo da lista dos mais tocados em todas as rádios da Noruega. Antonsen se tornou uma estrela em seu país e isso refletiu também em sua carreira como solista de música clássica: “O lado bom de se tornar uma estrela *pop* é que as pessoas vão aos teus concertos, mesmo que você toque música clássica” (masterclasse Ole Antonsen, 2018, vídeo 38'50'').

4.6.4 QUARTO ESTÁGIO

Logo após o lançamento desse disco, Antonsen firmou um contrato com o selo *EMI Classics* para a gravação de cinco discos, um deles, o Concerto para piano e trompete (1933) de Dimitri Shostakovich (1906 – 1975), com a Filarmônica de Berlim. Depois da gravação de Maurice André a frente dessa Orquestra, Antonsen foi o primeiro, e até a presente data, o único trompetista solista a gravar com essa instituição. O disco *Tour de Force* foi relançado pela EMI

internacionalmente e a própria gravadora encarregou-se de que Antonsen tivesse um gerente para dar maior projeção a sua carreira.

Na década de 1990, com uma carreira de solista de música clássica já consolidada, deu início a um projeto executando músicas de diversos estilos em um mesmo concerto. Com o intuito de verificar a viabilidade desse projeto, realizou uma turnê por toda a Noruega. Foram trinta e quatro concertos em quarenta dias, em cidades pequenas e teatros com capacidades de até trezentas pessoas. Nesses concertos, Antonsen era acompanhado por um pianista e um técnico de som, incluía composições de sua autoria para uma plateia que ele não conhecia, além de falar diretamente com esse público. O projeto foi tomando proporções maiores, com a inclusão de uma orquestra completa acompanhando o artista. Este espetáculo foi realizado por mais de quinhentas vezes ao redor do mundo (masterclasse Ole Antonsen, 2018, vídeo 3, 9'00").

No repertório de música erudita, Antonsen estreou mais de sessenta concertos para trompete dedicados a ele. Em 2002 o compositor polonês Krystztof Penderecki (1933) compôs três cadências para o concerto de Haydn, dedicadas a Antonsen.

O quarto estágio de desenvolvimento de Ole é marcado pelo ecletismo musical que o acompanhou em toda sua formação. Tendo obtido sucesso tanto na música clássica quanto na música popular, Antonsen assumiu o raro papel de trompetista que transita por esses estilos, muitas vezes em um mesmo concerto.

Além de trompetista e compositor, com o tempo Antonsen passou a atuar também como maestro, tendo regido orquestras como a Sinfônica de Stavanger, Filarmônica de Bergen e Sinfônica de Gotemburgo. Foi o principal maestro e diretor artístico da Banda da Real Força Aérea Norueguesa e da Orquestra de Sopros Norueguesa, além de ser o diretor artístico de festivais de música na Europa. Com uma formação musical em diversos estilos, Antonsen desenvolveu uma visão peculiar sobre o trompete:

Eu sinto que o trompete não é um instrumento importante para mim. É claro que eu escolhi tocá-lo, mas para mim ele é só um caminho para fazer música. Sou muito mais interessado em música do que no trompete, mas ser capaz de fazer música bem, significa muita prática em todos os instrumentos. Todos os exercícios técnicos e físicos que faço no trompete são parte de um processo de libertação ou superação do instrumento para fazer música, mas obviamente o trompete me leva a diferentes cantos do mundo, o que é um prazer e um privilégio. Hoje eu também escrevo minhas próprias músicas e atuo como regente, enfim, faço coisas bem diversas na cena musical⁹⁶.

Antonsen conta com uma discografia de mais de sessenta discos pelos selos EMI, Universal, BMG e BIS.

⁹⁶ disponível em <https://www.ufrgs.br/notamusical/2018/10/19/ole-edvard-antonsen/> acessado em 10 de julho de 2019

4.7 SERGEI NAKARIAKOV (1977)

A biografia que se segue foi construída a partir de informações encontradas nos documentários: *No more wunderkind*, 2004, direção de Jan Schmidt-Garre, na entrevista concedidas por Sergei a Oliver Pashley publicada no site www.interlude.hk, em 2019 e na tese de doutorado de Cristinel Cigolea defendida em 2014. Informações encontradas no site www.nakariakov.info e relatos de experiência do autor desta tese com Sergei Nakariakov também foram utilizadas para complementar esse trabalho.

4.7.1 PRIMEIRO ESTÁGIO

Sergei Nakariakov nasceu em 10 de maio de 1977, na cidade de Gorky – Rússia. Seu pai, Mikhail Nakariakov (s/d) era professor de piano e junto com sua esposa Vita Nakariakova (s/d), violinista, decidiram logo cedo que seus filhos também seriam músicos. A irmã de Sergei, Vera Nakariakova (s/d) teve um começo de vida musical bem-sucedido ao piano, portanto, aos seis anos de idade Sergei também passou a estudar piano. No entanto, o caso de Vera não se repetiu com Sergei, conforme relata seu pai:

Desde o início nos decidimos que ela (Vera) seria musicista[...]Sergei começou a aprender piano, na mesma escola, com o mesmo professor, mas com ele foi diferente. Ele tinha muita energia, e para aprender piano você tem que ser paciente (*No more wunderkind*, 2004, 4'30").

Em depoimento do próprio Sergei: “Era chato para mim e eu podia ver que meus pais não estavam muito inspirados com o que eu tocava, para dizer o mínimo”⁹⁷.

Em entrevista a Oliver Pashley (2019), Sergei relatou que seu pai o presenteou com um trompete aos nove anos de idade, dizendo-lhe que sempre quisera tocar trompete, mas sua mãe nunca permitiu. Sergei gostou da ideia e começou a praticar o instrumento imediatamente. Nesse mesmo período, Sergei sofreu uma lesão na coluna vertebral, permanecendo no hospital por três meses. Por indicação médica ele não deveria ficar sentado pelos próximos seis meses, o que lhe deu imenso prazer: “Eu poderia apenas ficar em pé ou deitado, então isso significava não mais praticar piano, o que me deixou feliz! Então eu foquei no trompete”⁹⁸.

O 1º estágio de desenvolvimento musical de Nakariakov é similar ao 1º estágio apresentado pelos autores consultados. Sergei teve seu início musical na infância, dentro de um

⁹⁷ disponível em <http://www.interlude.hk/front/sergei-nakariakov-artist-of-the-month/>, “It was boring for me and I could see my parents weren’t very inspired by my playing, to say the least” acesso em 25/07/2019

⁹⁸ disponível em <http://www.interlude.hk/front/sergei-nakariakov-artist-of-the-month/>, “I could only stand up and lie down, so that meant no more piano practice, which I was happy about! So I focused on the trumpet” acesso em 25/07/2019

ambiente familiar musical, com seu pai, músico profissional, atuando como seu professor. A importância de irmãos mais velhos atuarem no mesmo cenário, apontada como relevante por Ericsson (2016), também aconteceu.

4.7.2 SEGUNDO ESTÁGIO

Com a decisão de Sergei de se dedicar ao trompete, a família Nakariakov buscou uma das maiores referências como trompetista russo - Timofei Dokshizer. De acordo com relatos do pai, certa vez, ao ouvirem uma gravação de Dokshizer tocando uma transcrição para trompete e órgão de um prelúdio de Bach, ele se surpreendeu com Sergei chorando e dizendo que nunca seria capaz de tocar desse jeito. O pai de Serguei acredita que esse foi o momento em que seu filho decidiu se tornar um músico clássico.

Em Ericsson verificamos que é a partir do segundo estágio que o indivíduo passa a demonstrar maior interesse em aprender. Para Wagner (2015), nesse momento, chamado de tríade colaborativa entre pais, professor e aluno, todas as decisões sobre o futuro solista cabem aos pais e professores. Mikhail Nakariakov desenvolvendo o duplo papel de pai/professor se baseou em Timofei como referência de caminho a ser seguido: “Timofei influenciou não somente Sergei, mas a mim também, a tomar uma direção particular no estilo de tocar trompete eu diria... vamos parar de fazer do trompete um instrumento para acordar soldados” (*No more wunderkind*, 2004, 9’). Mikhail Nakariakov também se preocupou em apresentar seu filho a grandes músicos russos. O violinista e compositor Vladimir Spivakov doou um trompete para Sergei após ouvi-lo tocar (*No more wunderkind*, 2004, 10’).

Embora não fosse trompetista, o pai de Sergei permaneceu como seu principal professor durante toda a carreira do artista:

Meu principal professor era e continua sendo meu pai, embora nunca tenha sido um trompetista profissional. Ele me ensinou como praticar e como ser perfeccionista na minha prática e como ser sério nas questões musicais. É claro que, como ele não é um trompetista, eu também tive aulas com outros trompetistas – alguns na Rússia. Fui aluno de Guy Touvron em Paris (França) por dois anos⁹⁹.

Durante essa pesquisa, nas diversas entrevistas encontradas, poucos nomes de professores de trompete foram mencionados por Sergei ou mesmo por seu pai. O trompetista Dr. Cristinel Cigolea, autor da tese *A Narrative Perspective on the Study of Select Professional*

⁹⁹ Disponível em <https://www.trumpetland.com/interview/sergei-nakariakov-i-havent-changed-my-mouthpiece-and-trumpet-for-more-than-20-years> acesso em 25/07/2019. My main teacher was and still remains, my father, even though he was never a professional trumpet player himself. He taught me how to practice and how to be perfectionist within my practicing and how to be serious about music. Of course, since he is not a trumpet player, I also took lessons from other trumpet players — a few in Russia and I was a student of Guy Touvron in Paris (France) for two years. I did not attend many private lessons with him, but I enjoyed listening to his playing every time.

Trumpeters' Experiences: Shaping a Musical Life!, realizou uma série de entrevistas com trompetistas famosos, incluindo Nakariakov. Nesse trabalho encontramos informações de que o primeiro professor de trompete de Sergei era músico da orquestra sinfônica de Gorky e que inicialmente Sergei chegou a ter duas aulas de trompete por semana com ele, entretanto, essa relação não teve prosseguimento devido ter havido problemas pessoais entre os envolvidos.

O trompetista Evgeny D. Galkin, amigo de Mikhail Nakariakov, ajudou Sergei no seu processo de aprendizagem. Em seus relatos é possível compreender uma possível causa que levou Mikhail a evitar que Sergei tivesse aulas por longos períodos com trompetistas:

Sergei não precisava de aulas. Se tivesse alguma coisa que ele não podia fazer, e o seu pai, que não é trompetista, não pudesse ajuda-lo, eu só precisava demonstrar a ele uma vez. Ele compreendia imediatamente e a obra funcionava [...]. Os professores tentavam forçar seus métodos tradicionais, mas Sergei não aceitava isso. Conflitos surgiram e eu tive de dizer ao pai dele: Deixe que ele faça as coisas do seu jeito (*No more wunderkind*, 2004, 15').

Após o primeiro ano de estudo, Sergei apresentou-se tocando o Concerto para trompete (1950) de Alexander Arutjunjan (1920 – 2012), acompanhado por uma orquestra de sua cidade e logo após participou de um concurso para adultos na Rússia. Apesar de não ter vencido a competição, o comitê premiou Sergei com um diploma e o reconhecimento de que estavam diante de um prodígio. Essa foi a primeira e única competição que Sergei participou em sua vida (CIGOLEA, 2014). Ainda na pesquisa de Cigolea encontramos informações de que Sergei viajou várias vezes a cidade de Saratov, onde o trompetista Anatolis Ileanin (s/d) ajudou-o fornecendo uma variedade de gravações de trompetistas europeus. Vale ressaltar que os músicos citados viviam na antiga União Soviética e o acesso às informações vindas do exterior era precioso.

4.7.3 TERCEIRO ESTÁGIO

Aos onze anos de idade Sergei começou a receber propostas para atuar como solista e aos treze foi apelidado pela imprensa finlandesa de “Paganini do trompete”. Nesse período, os pais de Sergei deixaram de trabalhar e passaram a viver para acompanhá-lo em sua carreira. Deixaram a União Soviética e mudaram para Israel e para Paris. O terceiro estágio de desenvolvimento de Sergei é marcado por mudanças em busca de oportunidades para que sua precoce carreira de solista pudesse se desenvolver. Ao contrário do sugerido por Ericsson (2016) e Wagner (2015), não foi uma busca por novos professores ou melhores escolas, típico desse estágio a causa dessa mudança, mas a busca de liberdade política para aceitar os convites internacionais que ele começava a receber. O fato de seus pais deixarem de trabalhar para acompanharem sua carreira pode ser compreendido como apoio, mas também como pressão

familiar para que Sergei atingisse o *status* de solista internacional.

Essas mudanças parecem ter marcado Sergei. O relato a seguir foi gravado em 2004, mais de dez anos após a mudança para Paris: “Eu meio que perdi o sentimento de lar, porque nós nos mudamos tantas vezes. Nós vivemos em Israel por um tempo, agora nós estamos na França. Quem sabe o que virá a seguir, então, para mim, lar é o lugar onde minha mãe está” (*No more wunderkind*, 2004, 41’30”).

Em Israel, como visto anteriormente nessa pesquisa, o famoso maestro Daniel Barenboim colaborou na carreira de Sergei Nakariakov, não apenas musicalmente, mas também negociando com as autoridades israelenses, a dispensa de Nakariakov do serviço militar (WAGNER, 2015).

Durante todo esse período seu pai atuou como orientador musical em tempo integral. Vejamos uma fala do pai dirigida a Sergei durante um ensaio com sua irmã que o acompanhou ao piano: “Acalme-se e vamos tocar novamente [...] Não vamos estabelecer um novo recorde de velocidade. Um pouco de virtuosidade é bom, mas apenas um pouco. Preste mais atenção na qualidade e faça isso de forma mais interessante musicalmente” (*No more wunderkind*, 2004, 17’30”).

4.7.4 QUARTO ESTÁGIO

Em 1992, aos quinze anos de idade, Sergei lançou seu primeiro disco solo, pelo selo Teldec. O disco é composto, em sua maioria, por transcrições de obras originais para piano ou violino como *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin (1898 – 1937), *The flight of the bumble bee*, de Rimsky-Korsakov, *Hora Stacatto*, de Grigoras Dinicu (1889 – 1949), obras de incrível virtuosismo quando executadas nos instrumentos originais, e que se tornam ainda mais significativas quando executadas no trompete. No ano seguinte, ele lançou um outro disco contemplando os concertos para trompete de Haydn, Hummel, Tomasi e Jolivet. Embora tradicionais, os dois últimos concertos exigem um domínio de instrumento que não costuma ser esperado de um jovem de apenas 15 anos.

Em 1993 Sergei passou a estudar no *Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris*, sob orientação de Guy Touvron. Com uma carreira internacional em pleno desenvolvimento ele não conseguiu concluir o curso. Em dois anos de conservatório ele não frequentou mais do que quinze aulas (CIGOLEA, 2014).

Também em 1993, Sergei visitou a fábrica de instrumentos Antoine Courtois. Foi nela que ele conheceu o *flugelhorn*, instrumento pelo qual se encantaria e com o qual traria ao público um repertório até então não explorado por nenhum outro trompetista. O *flugelhorn*

escolhido por Sergei possuía quatro pistões, diferente do modelo tradicional que possui três, o que permite ao intérprete uma extensão de registro maior que a usual. A relação com o novo instrumento é relatada por Sergei:

Eu me apaixonei imediatamente, mas não havia repertório, então meu pai começou a pensar sobre o que tocar. Ele teve algumas ideias, e mesmo hoje, a maioria dos arranjos que eu toco com orquestra foram feitos pelo meu pai [...] Muitos arranjos são possíveis, e isso é praticamente a única solução para trazer o *flugelhorn* ao palco clássico contemporâneo. Esse instrumento tem muito potencial, não somente por conta de sua incrível voz, mas também por causa de extensão ser maior do que a do trompete”¹⁰⁰.

Em 1999, utilizando o *flugelhorn*, Sergei Nakariakov apresentou ao mundo uma gravação da transcrição do concerto em dó maior, para violoncelo de Joseph Haydn e no ano seguinte, no disco intitulado “No Limits”, apresentou as Variações sobre um tema rococó, também para violoncelo de Pyotr Tchaikovsky. Nakariakov também incluiu em seu repertório os concertos para trompa de Mozart. Entretanto, o seu repertório não ficou restrito às transcrições de obras do passado; em 2006, Sergei estreou o concerto para trompete de Jörg Widmann (1973) com o título “*Ad Absurdum*”. A obra, composta em 2002 foi dedicada ao artista e conta com uma série de passagens que só são possíveis de serem executadas com a técnica de respiração contínua¹⁰¹, da qual Sergei é reconhecido como especialista. Até a presente data, nenhum outro trompetista, senão Nakariakov tocou esse concerto.

Em 2001 Sergei participou de um filme japonês, como um dos atores principais. De acordo com o trompetista, uma companhia de filmes estava procurando um ator russo que pudesse tocar trompete, e como não encontraram, tiveram a ideia de lhe ensinar um pouco sobre atuação. Ele não sabia nenhuma palavra em japonês e teve que memorizar tudo (*No more wunderkind*, 2004, 38’50”).

Em 2004 a vida de Sergei foi retratada pelo diretor Jan Schmidt-Garre no “*No more wunderkind*”, traduzido como criança prodígio. Ele aborda a transição do artista da infância para a idade adulta. O termo prodígio nunca foi aceito por Sergei: “Eu nunca pensei ou nunca me senti um menino prodígio [...] eu fui sortudo o suficiente para me encontrar

¹⁰⁰ disponível em <http://www.interlude.hk/front/sergei-nakariakov-artist-of-the-month/> I fell in love with the sound but there was no repertoire, so my father started to think about what to play. He got some ideas, and even now most of the arrangements I play with orchestra are my father’s.[...]Many arrangements are possible, and this is pretty much then only solution to bring the flugelhorn to the contemporary classical stage. This instrument has a lot of potential not just because of its amazing voice, but it also because of its range being bigger than the trumpet’s..

¹⁰¹ A respiração contínua, também conhecida como respiração circular, é uma técnica empregada pelos instrumentistas de sopro, utilizada para evitar a interrupção da produção de som durante a inalação realizada pelo instrumentista. Parte do ar respirado é armazenado nas bochechas e quando a inalação é realizada pelo nariz, esse ar é expelido pela boca (nota do autor).

profissionalmente muito cedo, e é claro, com a ajuda do meu pai que é uma pessoa extremamente talentosa” (*No more wunderkind*, 2004, 53’20”).

O quarto estágio de Sergei é marcado inicialmente pela prodigiosidade de sua carreira como solista e logo em seguida, por um repertório, em sua maior parte, composto de transcrições inéditas, com a inclusão do *flugelhorn* de quatro pistons. A discografia de Sergei conta com quinze discos gravados pelos selos Teldec, EMI, Sony Classical entre outros.

4.8 ALISON BALSOM (1978)

A biografia a seguir foi construída a partir de informações encontradas em entrevistas concedidas por Alison a Peter Wood (publicada na revista da *International Trumpet Guild – ITG*, em junho de 2014), ao trompetista da Sinfônica de Houston, Mark Hughes, (entrevista publicada no site www.houstonsymphony.org, 2019), a Erica Jeal (entrevista publicada no site www.theguardian.com, 2010) e a Giles Wittome (entrevista publicada pela revista *The Brass Herald* em maio de 2016). Informações encontradas no site www.alisonbalsom.com foram utilizadas para complementar esse trabalho.

4.8.1 PRIMEIRO ESTÁGIO

Alison Balsom nasceu em 7 de outubro de 1978, em Royston – Inglaterra e teve o primeiro contato com o trompete na escola primária Tannery Drift. “Eu comecei no trompete aos sete anos de idade e foi algo com que eu me apaixonei imediatamente. Eu absolutamente amei o instrumento e o som e tive um bom ensinamento desde o princípio” (WOOD, 2014, p.7)¹⁰².

Alison é a segunda na lista de trompetistas pesquisados a ter nascido em um ambiente familiar sem a presença de músicos, entretanto, seu início no trompete também ocorreu na infância, e embora sem maiores informações, conforme relatado por Balsom, é similar ao 1º estágio proposto por Ericsson (2016), Wagner (2015) e Subtonik e Jarvin (2005).

4.8.2 SEGUNDO ESTÁGIO

Dos nove aos treze anos, Alison passou a estudar na *Greneway Middle School*, com Adrian Jacobs. Durante sua infância e adolescência, Alison Balsom participou de uma formação

¹⁰² I started the trumpet at age seven, and it was something I immediately fell in love with. I’ve always just absolutely loved the instrument and the sound, and I had great teaching right from the start. (WOOD, 2014, p.7).

musical bastante tradicional na Inglaterra, ou seja, as bandas de metais e percussão. Ela era cornetista da *Royston Town Band*. Essas duas formações instrumentais costumam apresentar um repertório de transcrições de obras para orquestras sinfônicas, como relatado por Alison Balsom:

[...]Eu comecei o cornete e o trompete ao mesmo tempo e a partir de então tive o benefício de tocar o papel do violino na orquestra, o que significa, você toca o tempo todo, as melhores melodias e aprende a ouvir aquelas em volta de você e se fundir a esse som. É um treinamento perfeito para um instrumentista de metal¹⁰³.

Em entrevista concedida a Peter Wood para a revista da *International Trumpet Guild*, Alison relata que embora seus pais não fossem músicos sempre a apoiaram, levando-a para todas as aulas e ensaios. Com viagens semanais a Londres, a trompetista afirma que esse apoio exigia certo sacrifício financeiro. Ela ressalta, entretanto, que o apoio de seus pais sempre ocorreu sem nenhuma insistência para que ela seguisse essa carreira (WOOD, 2014, p.8). Para Ericsson (2016), a transição entre motivação externa e interna deve ocorrer já no 2º estágio, enquanto em Wagner (2015), nesse estágio a motivação continua sendo majoritariamente externa, com os pais insistindo para que a criança pratique o instrumento.

Aos treze anos Alison ingressou em um departamento junior da *Guildhall School of Music and Drama*, em Londres, e seu principal professor foi o trompetista John Miller¹⁰⁴. Embora tenha tido aula com diversos professores renomados, incluindo nomes como o de Håkan Hardenberger, Balsom credita a John Miller a posição de professor mais influente em seu aprendizado como trompetista:

Meu professor mais influente foi definitivamente John Miller, que tocou com a *Philharmonia Orchestra* e *The Wallace Collection*. Eu fui sua aluna dos 13 aos 20 anos. Ele me ensinou tudo que é necessário saber sobre produção de som e a arte *zen* para fazer esse instrumento fisicamente exigente, parecer quase um iogue¹⁰⁵.

¹⁰³ Disponível em <https://www.houstonsymphony.org/qa-alison-balsom-houston-symphony-principal-trumpet-mark-hughes/> acesso em 26/07/2019

I started the cornet and the trumpet at exactly the same time and therefore had the benefit of playing the violin role in the orchestra, i.e. you play all the time, the best melodies and learn to listen to those around you and meld into that sound. It's a perfect training for a brass player.

¹⁰⁴ John estudou com William Vacchiano, principal trompetista da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque, e com Vincent Cichowics, trompetista da Orquestra Sinfônica de Chicago. Em Londres foi membro do grupo de metais Philip Jones e de diversas orquestras. Após seu trabalho na Guildhall, John aposentou-se como chefe da escola de sopros, metais e percussão da *Royal Northern College of Music*. Disponível em <http://www.williamjohnmorsepalmer.com/2019/03/world-renowned-brass-tutor-john-miller-visits-ireland-march-27th-30th/> acesso em 26/07/2019

¹⁰⁵ Disponível em <https://www.houstonsymphony.org/qa-alison-balsom-houston-symphony-principal-trumpet-mark-hughes/> acesso em 26/07/2019. *My most influential teacher was definitely John Miller, who played in the Philharmonia Orchestra and the Wallace Collection. I had him teach me from ages 13- 20, and he taught me everything there is to know about sound production and the zen art of making this physically demanding instrument feel almost yogic.*

Uma vez mais, temos o caso de um professor que pode ser considerado um *expert* por conta do cargo que ocupa, embora não seja um solista. Dos quinze aos dezoito anos, Alison Balsom participou da Orquestra Jovem Nacional da Grã-Bretanha.

4.8.3 TERCEIRO ESTÁGIO

Entre 1997 e 2001, ela realizou o curso superior na *Guildhall School of Music and Drama*, tendo como professores Stephen Keavy (1956) e Paul Benniston (1966). Mais tarde faria aulas no *Conservatoire de Paris* e na *Royal Scottish Academy of Music and Drama*. Os solistas John Wallace (1949) e Cristian Steele-Perkins (1944) também são mencionados por essa trompetista como professores importantes em sua trajetória (WOOD, 2014, p.8).

Esse período foi bastante fértil em termos de aprendizado com outros instrumentos da família do trompete. No terceiro ano de sua graduação na *Guildhall*, ela passou a ter aulas de trompete barroco.

Eu nunca havia tocado o trompete barroco até chegar ao terceiro ano na *Guildhall*, porque é assim que funciona na *Guildhall* - é quando você começa a aprender esse instrumento. Eu imediatamente amei e todo o repertório barroco passou a ter sentido para mim. Meu professor era Steve Keavy - ele também é um renomado fabricante de trompetes - e foi um ótimo professor para mim. Eu realmente gostava muito de suas aulas pois com elas eu adquiria informações do estilo barroco e da interpretação desse repertório de forma bastante clara. Foi assim que comecei meu aprendizado real, com cerca de 20 anos. Então comecei relativamente tarde. (WOOD, 2014, p.10)¹⁰⁶.

Na Inglaterra, a maioria dos trompetistas costuma utilizar o trompete em Si bemol como seu principal instrumento e isso não foi diferente com Balsom até sua ida ao *Conservatoire de Paris*:

[...] eu toquei trompete em Si bemol até estudar em Paris. No meu terceiro ano da *Guildhall* eu fui ao *Conservatoire de Paris*, e em Paris, todos tocam o trompete em dó. Foi um treinamento de solista que eu tive. Isso me tomou uns bons oito meses até me sentir totalmente confiante para tocar o trompete em dó, [...] Porém, de forma bastante interessante, foi fácil voltar a tocar o trompete em Si bemol[...] (The Brass Herald, May – July 2016, p.15)¹⁰⁷.

¹⁰⁶ I didn't start the instrument until I was in the third year at the Guildhall, because that's how it works at the Guildhall—that's when you get to start that instrument. I immediately loved it, and it made sense with the whole Baroque period for me. My teacher was Steve Keavy—he's also a renowned trumpet maker—and he was a great teacher for me. I really enjoyed my lessons with him so much, just for the fact that I felt like it revealed the whole Baroque era so clearly, in terms of style; because it's all about style and your interpretation of the style. That's when I started, when I was about twenty; so I came to it relatively late (Wood, 2014, p.10).

¹⁰⁷ [...] It's because I played Bb trumpet until I studied in Paris. In my third year at the Guildhall I went to the Paris Conservatoire and in Paris they all played on the C trumpets. It was very soloistic training that I had there. It took me a good eight months I would say to fully confidently be able to play the C trumpet. But, interestingly enough, it was easy to go back to the B flat (The Brass Herald, May-July 2016, p.15).

Em 1998 Alison Balsom foi finalista do concurso BBC Jovens Músicos (*The British Broadcasting Corporation*) e em 2000 recebeu o 4º lugar no Concurso Maurice André e também o prêmio “*Feeling Musique*” por sua qualidade sonora no instrumento.

Apesar do destaque que esses prêmios lhes trouxeram, ela conta que faltava orientação para começar uma carreira de solista: “Eu me lembro que no começo esse era o meu maior desafio: O que eu faço agora? Meu professor era maravilhoso, mas ele era um trompetista de orquestra e me disse que não poderia me orientar. Então, tive que encontrar o caminho sozinha”¹⁰⁸.

Para preencher essa lacuna, entre 2001 e 2004, Balsom passou a ter aulas com o solista Håkan Hardenberger e relata:

Foi uma mudança de vida. Uma experiência mágica, porque ele tanto sabia como executar músicas contemporâneas muito desafiadoras, como também, sabia o que era importante para um grande trompetista e um grande músico. Ele era capaz de articular e explicar isso, e eu simplesmente me conectei com ele. Ele é alguém que admirei desde muito cedo – O som dele, a forma como ele fazia música e a maneira como ele mostrava o trompete para mim... Então, quando eu finalmente passei a ter aulas com ele, senti que já sabia de onde ele vinha e isso me ajudou muito. Eu senti uma conexão real com o lugar de onde ele veio como músico e aprendi muitas coisas com este professor: disciplina, produção e qualidade de som (WOOD, 2014, p.8)¹⁰⁹.

Em 2002 Balsom gravou seu primeiro disco, *Music for trumpet and organ*, para o selo *EMI classics*. Dois anos mais tarde tornou-se uma das escolhidas para participar do *BBC Radio 3 New Generation Artists Scheme*, onde jovens artistas são selecionados e recebem oportunidades de performances em importantes festivais na Inglaterra, como o *BBC Proms*, além de participarem em diversas gravações para a Rádio 3¹¹⁰. Essa experiência é relatada por Balsom:

Eles me representaram por três anos, cuidando de mim antes de eu sair para o grande e mau mundo comercial, e foi aí que eu aprendi o que funcionava e o que não funcionava. Eu comecei a compreender como poderia encontrar um caminho para tocar o trompete como um instrumento solo, onde a audiência estaria interessada e senti que havia integridade naquilo que estava fazendo¹¹¹.

¹⁰⁸ Disponível em <https://www.theguardian.com/music/2010/oct/07/alison-balsom-interview> acesso em 27/07/2019 "I remember at the beginning, that was the biggest challenge: what do I do now? My teacher was wonderful, but he was an orchestral trumpeter, and he said he couldn't advise me. So it was a case of finding the way for myself.

¹⁰⁹ It was a life-changing experience. It was a magical experience, because he intellectually understands very challenging contemporary music and understands what makes a really great trumpet player and a really great musician. He's able to articulate that and explain it, and I just clicked with him. He was someone I looked up to from a very early age – just his sound, the way he made music, and the way he made the trumpet seem to me. So when I eventually had lessons with him, I felt like I knew where he came from already, and that helped enormously. I felt a real connection with where he came from as a musician, and I just learned so much from him about many things: discipline, sound production, and sound quality. (Wood, 2014, p. 8).

¹¹⁰ disponível em <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/3jX17G12hFyt6l7WPThxKCx/about-the-ngas> acesso em 27/07/2019.

¹¹¹ Disponível em <https://www.theguardian.com/music/2010/oct/07/alison-balsom-interview> acesso em 27/07/2019 They represented me for three years, watching over me before I went out into the big bad commercial world, and that's when I learned what was going to work and what wasn't. I started to work out how I could find a

Esse período de mudanças, participações em concursos internacionais e formação de rede de suporte são características similares ao 3º estágio de desenvolvimento dos autores pesquisados. Vale ressaltar, entretanto, que Alison é a única entre os participantes dessa pesquisa a participar de um programa, como o da BBC, para jovens artistas.

4.8.4 QUARTO ESTÁGIO

Em 2006, Alison Balsom recebeu o prêmio *Young British Classical Performer* da *Classical BRIT Awards*. Em 2009 e 2011 foi premiada como a melhor artista na categoria feminina pela *Classical BRIT*. Em 2009, Balsom foi a solista escolhida para um dos concertos mais famosos de música clássica no mundo intitulado *The Last Night of the BBC Proms*, que como o próprio nome diz, é o último concerto do Proms, um festival de música clássica com oito semanas de duração no famoso teatro *Royal Albert Hall*.

Assim como os demais trompetistas dessa pesquisa, Balsom também encontrou problemas quanto à escassez de repertório composto por grandes compositores, principalmente quando comparado com o repertório destinado aos violinistas e pianistas. Vejamos a sua fala quanto a essa questão:

Obviamente, como solista, você está sempre sendo contratado no lugar de um violinista ou um pianista – então isso automaticamente envolve o repertório. Meu repertório como trompetista é diretamente comparado com o repertório de um pianista ou violinista, por exemplo, o que obviamente me deixa para trás. Nós, obviamente, temos menos, porque o instrumento não era tão desenvolvido na época de Brahms, Beethoven, Rachmaninoff, ou todas essas pessoas, mas, ao mesmo tempo, acho que há um enorme renascimento do instrumento agora; acho que o compositor de hoje está percebendo o quão extraordinário é o instrumento e como ele realmente é um dos melhores instrumentos para tocar um concerto com uma orquestra sinfônica[...]Então é o caso de realmente continuar a buscar um repertório. Há muito repertório lá fora, nós só precisamos encontrar o que se conecta a ele. Eu tenho que encontrar o que ressoa comigo [...] (WOOD, 2014, p. 11)¹¹².

Alison tem contribuído para a execução de um novo repertório encomendando e estreando diversas obras para o instrumento como *Seraph* (2011), de James Macmillan (1959), *Joie éternelle* (2014), de Qigang Chen (1951) e *Lanterne of Light* (2015), de Guy Barker (1957).

way of playing the trumpet as a solo instrument, where the audience were interested and I felt there was integrity in what I was doing.

¹¹² Obviously, as a soloist, you're always being booked against either a violinist or a pianist—so that's automatically the repertoire. My repertoire as a trumpet player gets compared directly with the repertoire of a pianist or a violinist, for instance, which obviously leaves me on the back foot. We obviously have less, because the instrument wasn't so developed as those instruments were in the time of Brahms, Beethoven, Rachmaninoff, or all these people. But, at the same time, I think there's a huge renaissance for the instrument now; and I think composer of today are realizing just how extraordinary the instrument is and how it really is one of the best instruments on which to play a concerto with a symphony orchestra [...] So it's a case of really just continuing to reach repertoire out. There's a lot of repertoire out there; we just have to find what connects. I have to find what resonates with me[...] (Wood, 2014, p. 11).

Além de trabalhar com transcrições para violino, piano e outros instrumentos, como muitos outros solistas fizeram, Alison trouxe uma atenção especial ao uso do trompete barroco. Em 2012, Alison gravou o disco *Sound the Trumpet*, com direção do renomado regente Trevor Pinnock (1946-) com obras de Handel e Purcell utilizando esse trompete. Esse trabalho deu origem a uma obra de teatro intitulada *Gabriel*, com texto de Samuel Adamson (1969), onde a Londres do século 17 é apresentada com os olhos de um trompetista da corte. A obra recebeu quatro estrelas na crítica do jornal *The Guardian*: “O que une a peça é a habilidade do trompete em misturar a força e a doçura, e a mistura comparável, em Londres de 1690, de sujeira e delicadeza” – (Billington, M. *The Guardian*, 21 de julho de 2013)¹¹³Sua paixão pela música antiga é descrita em entrevista a revista *The Brass Herald*:

Eu nunca senti que estava puramente na minha zona de conforto, mas eu sempre estive ciente de que estava seguindo os passos do grande Håkan Hardenberger, Maurice André, Wynton Marsalis, tantos solistas maravilhosos e eu senti, cada vez mais nos últimos nove anos, que não adiantava copiar o que os outros fazem ou fazer o que eles fizeram muito bem, a menos que haja algo original e diferente que eu tenha a dizer sobre isso. Um dos meus grandes amores é a música antiga e eu diria que, nos últimos nove anos, eu me tornei cada vez mais apaixonada por essa música e pela compreensão histórica da música clássica em geral e ainda assim, ao mesmo tempo, eu cheguei nesse ponto de minha carreira, onde sinto um grande amor por isso, mas eu também tenho uma vontade absoluta de ajudar a criar músicas completamente novas, trabalhando com novos compositores e encontrando maneiras de alcançar novos ouvintes com a música que eu amo e me importo (The Brass Herald, May – July 2016, p.15)¹¹⁴.

O quarto estágio de Alison é marcado por uma série de prêmios, além de uma participação histórica como solista na última noite do famoso festival *Proms*. Constam ainda de sua carreira, as inovações com a encomenda de obras e o retorno do trompete natural ao palco dos grandes solistas. Alison possui 12 discos gravados pelo selo *EMI classics*, agora *Warner Classics*.

¹¹³ Disponível <https://www.theguardian.com/stage/2013/jul/21/gabriel-review>

acesso em 27/07/2019 [...]What binds the piece together is the trumpet's ability to mix strength and sweetness, and the comparable blend, in 1690 London, of dirty and delicacy[...]. (Billington, M. *The Guardian*, 21 de julho de 2013).

¹¹⁴ [...]I never felt I was purely in my comfort zone, but I was always aware that I was following in the footsteps of the great Håkan Hardenberger, Maurice André, Wynton Marsalis, so many wonderful soloists and I felt, increasingly over the last nine years, that there's no point in copying what anyone else does or doing what they've done really well unless there's something very original and different that I have to say about it. One of my great loves is early music and I would say, over the last nine years, I have become more and more passionate about early music and the historical understanding of classical music in general and yet, at the same time, I've reached this kind of fork in the road where I feel a great love for that but I also have na absolute hunger for helping to create brand new music, working with new composers and just finding ways to reach new listeners with music that I love and care about (The Brass Herald, May-July 2016, p.15).

4.9 PACHO FLORES (1981)

A biografia que se segue foi construída a partir de informações encontradas em entrevistas realizadas por Pacho Willie Mckey, publicado no site <http://historico.prodavinci.com/>, 2013; na entrevista concedida ao autor desta tese, publicada no site www.trompeteonline.com, em 2018; na entrevista de Héctor Antonio Meza Eulogio, publicada em <http://reversos.mx/>, 2016; na entrevista de Pablo Vayón, publicada em www.diariodesevilla.es, 2018 e em informações que podem ser encontradas no site www.pachoflores.com. Relatos de experiência do autor desta tese com Pacho Flores também foram utilizadas para complementar esse trabalho.

4.9.1 PRIMEIRO ESTÁGIO

Francisco Colmenares “Pacho” Flores nasceu em 23 de outubro de 1981 na cidade de São Cristóvão – Venezuela. Seu pai era trompetista, maestro de bandas e contador.

Pacho cresceu cercado de instrumentos musicais em sua casa e iniciou seus estudos no trompete aos sete anos, tendo seu pai como professor. A formação inicial de Pacho incluía diversos estilos de música, como é possível observar pelo relato a seguir:

Eu, desde criança fazia essa música com a Orquestra Fantasia, de meu pai. Merengue, salsa, *porro*, cumbia, música *cañonera*, *joropos*, valsas, merengues caraqueños... mas ele também era o diretor da Banda Municipal de Táriba, onde tive contato com a música sinfônica e música popular para banda.¹¹⁵

De acordo com Pacho, o sonho de se tornar um solista foi inspirado por seu pai que sempre colocava discos de Maurice André, Al Hirts, Harry James, Arturo Sandoval para que ouvisse. Pacho também descreve seu pai como um trompetista com uma formação empírica e com bastante talento para fazer com que as crianças se encantassem pela música.

Em seu primeiro estágio, Pacho teve seu início musical na infância, com o pai, trompetista profissional, atuando como seu professor. Tinha como principal estímulo - tocar nas orquestras dirigidas pelo pai, perfil bastante similar ao 1º estágio proposto por Ericsson (2016), Wagner (2015) e Subtonik e Jarvin (2005).

¹¹⁵ disponível em <http://historico.prodavinci.com/2013/08/26/artes/pacho-flores-uno-de-los-mejores-trompetistas-del-mundo-es-venezolano-por-willy-mckey/> acesso em 28/07/2019. Yo desde niño hacía esa música con la Orquestra Fantasia, de mi papá, merengue, salsa, porro, cumbia, música cañonera, joropos, valsas, merengues caraqueños... pero él también era el director de la Banda Municipal de Táriba, donde tengo acercamiento a música sinfónica y música popular para banda.

4.9.2 SEGUNDO ESTÁGIO

Após cumprir a primeira etapa, seu pai o levou a escola de música *Miguel Ángel Espinel*, onde estudou com Orlando Paredes (s/d) por sete anos. Conforme relatou, nesse segundo estágio seu pai continuou a ser seu professor, pois o ouvia praticando em casa, dando-lhe alguns conselhos e repassando ensinamentos de teoria, solfejo, harmonia, escalas etc; algo muito similar ao que Wagner (2015) chama de tríade colaborativa, onde o pai funciona como um assistente do professor.

Aos quinze anos conheceu o maestro José Antonio Abreu (1939 – 2018), fundador do *El Sistema*, um projeto de ensino de música para crianças e jovens da Venezuela, já diversas vezes premiado e reconhecido por grandes personalidades da música no mundo. O trompetista Jairo Hernandez organizou uma audição para que o maestro ouvisse Pacho e a partir desse momento Abreu convenceu os pais de Pacho a deixarem que ele vivesse em Caracas a fim de participar da Orquestra Sinfônica Juvenil Simon Bolivar. Como visto anteriormente, essa mudança territorial em busca de novas oportunidades e o distanciamento da participação dos pais na formação de um solista é uma característica típica do 3º estágio dos autores consultados.

Pacho explica a importância do *El Sistema* e a revolução que esse sistema tem trazido ao ensino na música:

Uma criança nasce com algum talento, mas o talento de cada um merece o apoio de condições externas. E aí, entra em minha vida o Sistema Nacional de Orquestras, que já tem quase quarenta anos formando seres integrais a partir da música. Temos demonstrado que dar concertos é tão importante como os ensaios e isso transforma a maneira de ensinar música no mundo. Antes uma criança passava por um processo de lições, provas, depois pelo conservatório e não era músico até que se formasse ou começasse a buscar um lugar em uma sinfônica. Agora essa mesma criança agarra o trompete aos sete anos de idade, quando já tem os dentes mudados e está anatomicamente pronto, e em meses já está incorporado em uma orquestra infantil, com professores que tem responsabilidades paralelas de forma-lo tecnicamente e na orquestra. Por isso nosso nível musical subiu tanto e tem bases tão sólidas. Quando estava em Paris me especializando para ser solista, pude fazê-lo porque na Venezuela tive minha formação orquestral. Tudo o que um estudante adquire em quatro, cinco e até seis anos, os nossos já tem em um ano. Há aqueles que ainda não acreditam, mas também existem países que querem copiar o sistema¹¹⁶.

¹¹⁶ disponível em <http://historico.prodavinci.com/2013/08/26/artes/pacho-flores-uno-de-los-mejores-trompetistas-del-mundo-es-venezolano-por-willy-mckey/> acesso em 28/07/2019. Uno desde niño nace con algún talento, pero el talento de cada quien merece un apoyo de las condiciones externas. Y ahí entra en mi vida el Sistema Nacional de Orquestas, que ya tiene casi cuarenta años formando seres integrales a partir de la música. Hemos demostrado que dar los conciertos es tan importante como los ensayos y eso ha transformado la manera de enseñar música en el mundo. Antes un niño pasaba por un proceso de lecciones, exámenes, luego por el conservatorio y no era sino hasta que se graduaba que empezaba a buscar lugar en una sinfónica. Ahora ese mismo niño agarra la trompeta a los siete años, cuando ya tiene los dientes mudados y está anatómicamente listo, y a los meses ya está incorporado en una orquestra infantil, con profesores que tienen las responsabilidades paralelas de formarlo técnicamente y con la orquestra. ¡Por eso nuestro nivel ha subido tanto y tiene bases tan sólidas! Cuando estaba en París especializándome porque quería ser concertista, pude hacerlo porque en Venezuela tuve mi formación orquestral. Todo lo que un estudiante adquire en cuatro, cinco y hasta seis años, los nuestros lo tienen en un año. Hay quienes aún no se lo creen, pero también hay países que quieren copiar el Sistema.”

Durante os anos de participação nas orquestras do *El Sistema*, Pacho participou de inúmeras turnês internacionais e teve a oportunidade de trabalhar com maestros como Claudio Abbado (1933 – 2014) e Simon Rattle (1955).

Aos dezoito anos passou a estudar com Eduardo Manzanilla (1962). Eduardo havia estudado no *Conservatoire à Rayonnement Régional de Nice*, França, e na *Manhattan School of Music* – Nova Iorque. Antes de voltar a viver na Venezuela, foi primeiro trompete da Orquestra do Capitólio de Toulouse. Segundo Pacho, as preocupações de Eduardo com ele estavam mais voltadas para ensiná-lo como estudar, pensar em uma carreira e participar de concursos.

4.9.3 TERCEIRO ESTÁGIO

Em 2003, Pacho participou do 5º Concurso Internacional Maurice André em Paris. Nesta edição nenhum candidato ganhou o primeiro prêmio. Pacho, que não havia passado da primeira fase decidiu que ganharia o próximo concurso. Para isso tomou a decisão de mudar da Venezuela para a França com o intuito de se desenvolver como solista. Em 2004 Pacho passou a estudar com Eric Aubier no Conservatório Nacional da Região da Vila de Rueil-Malmaison em Paris – França. Como professor, este professor é qualificado como *expert* e se enquadra nas características dos professores apresentadas por Ericsson (2016) e Wagner (2015) no 3º estágio de desenvolvimento.

Em maio de 2005 ganhou o terceiro prêmio no concurso internacional de trompete da cidade de Pilisvörösvár – Hungria, e em setembro do mesmo ano ganhou o primeiro prêmio no Concurso Internacional de Trompete “Philippe Jones”, na cidade de Guebwiller, na França.

Para Pacho, Eric não era somente um grande trompetista e professor, mas alguém que lhe ajudaria a alcançar o sonho de se tornar um solista:

Ele foi um grande expoente da escola francesa e uma pessoa com uma grande ambição, uma grande carreira, tem uma grande quantidade de discos e foi uma pessoa que conseguiu que os compositores atuais escrevessem música francesa para ele. Com ele pude ver tudo isso e ele me encaminhou muito na participação de concursos [...] Claro, quando você sai da Venezuela e pensa que está fazendo tudo perfeito, porque está acostumado a fazer um trabalho mais voltado para a orquestra e de repente vai a uma aula em Paris, onde você não fala o idioma, (hoje em dia falo um pouco, não muito), e se dá conta de que há outras formas de tocar, simplesmente diferente - essa é a grandeza de que querer realmente abrir um leque de possibilidades e de entender de que não há uma só forma de tocar. (Trompete Online, 2018, 33’40’’) ¹¹⁷.

¹¹⁷ Disponível em <https://www.facebook.com/trompeteonline/videos/2180533552020314/>, acesso em 28/07/2019
El há sido un gran exponente de la escuela francesa y el a sido una persona con una gran ambición, una gran carrera, tiene una grande cantidad de discos y a sido una persona que há desarrollado que los compositores actuales le escriban mucha musica francesa con el pudo a ver todo eso y me encaminho mucho al tema de los concursos[...] Claro cuando tu vas de Venezuela, que piensas que estas haciendo todo perfecto, por que bueno, estas acostumbrado a hacer un trabajo mas de orquestra y de repente va a una clase en Paris donde no hablas el idioma,

Em novembro de 2006 Pacho Flores ganhou o primeiro prêmio do 6º Concurso Internacional de Trompete Maurice André. O artista relata a carga emocional atrelada a essa competição:

Em novembro do ano 2006 ganhei o concurso Maurice André. Foi muito forte pelo falecimento do meu pai. Estávamos em família, ele morreu nos meus braços. A última coisa que me disse é que fosse ao concurso e ganhasse, pois ele sabia que eu iria ganhar pois vinha trabalhando para isso há 5 ou 6 anos¹¹⁸.

Poucas semanas após o concurso Maurice André, Pacho também venceu o primeiro prêmio no Concurso Internacional de Trompete “Citta di Porcia” – Itália.

4.9.4 QUARTO ESTÁGIO

De acordo com Pacho, os prêmios lhe abriram portas para diversos novos convites, principalmente o concurso Maurice André. Três meses após o concurso, Pacho fez um recital na prestigiosa *Carnegie Hall* em Nova Iorque – EUA, e posteriormente atuou como solista na Filarmônica de São Petesburgo – Rússia. Também passou a ser convidado para concertos na França, Espanha e vários países da América Latina.

Em 2009 Pacho lança seu primeiro disco intitulado “*La trompeta Venezolana*” pelo selo venezuelano Guataca Producciones. O disco é integralmente composto de música popular venezuelana. A partir de 2013 Pacho se tornou um artista do selo *Deutsche Grammophon*, com o qual lança os discos “Cantar” – 2013, “Entropia” – 2017 e “Fractales” – 2018.

Também em 2013 Pacho passou a viver em Valência – Espanha, com a intenção de facilitar suas viagens pela Europa e de também estar mais próximo de seu mentor, Vicente Honorato. Vicente é o fundador da fábrica de instrumentos de metal, Stomvi, marca dos instrumentos que Pacho escolheu para utilizar desde o final de sua adolescência. Os dois se conheceram em 2001 e começaram a trabalhar juntos quando Pacho foi à França estudar com Eric Aubier. Além de trabalharem na construção de instrumentos, Vicente, apesar de não ser músico, também passou a atuar como professor de Pacho como é possível acompanhar em seu relato:

y hoy en dia tan poco que lo hable mucho, pero ahora por lo menos lo hablo un poquito y te das cuenta de que hay otras formas, simplemente diferente ,y eso es la grandeza de que cuando uno quiere realmente abrir un abanico de posibilidades de entender de que no hay una solo forma de tocar.

¹¹⁸ Disponível em <http://reversos.mx/pacho-flores-la-trompeta-la-musica-esta-desde-principio-la-humanidad/> acesso em 29/07/2019 “En noviembre del año 2006 gané el concurso Maurice André. Fue muy fuerte por el fallecimiento de mi padre. Estábamos en familia, el muere en mis brazos. Lo último que me dijo es que fuera al concurso y lo ganara, pues él sabía que lo iba a ganar porque conocía que tenía 5 o 6 años trabajando para ganarlo”, dijo Pacho con respecto al reto más duró de su vida profesional, y comentó que para él fue muy duro llegar ahí pensando en eso y, cuando ganó el concurso, lo primero que se le vino a la mente fue ese momento difícil y hermoso, porque desde ese momento tiene a su padre como su ángel de la guarda”

[...] mas os metais, que estão sempre crescendo, não temos uma referência histórica como as cordas tem em um *Stradivarius*, que são instrumentos que apresentam uma noção clara de perfeição, baseada em uma madeira específica, cortada em uma época e em uma região particular que forma parte de uma tradição bonita e especializada. Nos metais estamos caminhando na direção da criação dessas referências. E é aí onde entra um construtor como a Stomvi e a mente genial de Vicente Honorato, com quem tenho uma relação muito especial. Ele foi campeão mundial de *matriceria*¹¹⁹ e antes de participar desse mundo era joalheiro. A intensidade de trabalho e a conexão que temos conseguido é bárbara, pois em nenhum outro lado eu teria podido trabalhar tão perto da construção. Fizemos trompetes em apenas 24 horas, mas não se trata apenas de aspectos técnicos: Vicente é uma pessoa com um ouvido privilegiado que, sem ser músico, tem me dado as melhores aulas de trompete. Isso tem a ver com sua maneira tão singular de desfrutar da música. Há muita confiança e trabalho por trás de cada instrumento: Devo ser muito específico sobre o que incluir e o que tirar, pois temos feito trompetes para conseguir um só efeito...um matiz específico para uma obra apenas. No disco para Deutsche Grammophon, gravei com nove trompetes diferentes, cada um com suas características particulares¹²⁰.

Em uma carta escrita por Vicente Honorato a Pacho, é possível compreender a relação de amizade, mentoria e planos de carreira que une os dois:

Escrevo essa nota escutando seu novo trabalho intitulado “Fractales” e não me é possível parar de derramar lágrimas de alegria. Está realizando teu sonho, meu sonho e especialmente o sonho de teu pai. Sabe que me movo por emoções e me enche de orgulho a tua pessoa e o teu ser. Que beleza de música. Que genialidade, que honestidade com a obra, que som, que naturalidade. É você em teu estado puro. Por favor não mude porque esta destinado por Deus a liderar um novo estilo e forma de representar a música que o público merece desfrutar. Pacho, és um líder e deve lutar, lutar e lutar para romper os espaços vetados para o mundo do metal¹²¹ (Trompette Online, 2018, 3’45”).

Se no disco *Cantar* (2013) Pacho utiliza nove trompetes, incluindo um *cornu da caccia* na interpretação do concerto de J. Neruda, a partir de 2015, ele expande suas

¹¹⁹ Fabricação de matrizes e moldes para indústria.

¹²⁰ Disponível em <http://historico.prodavinci.com/2013/08/26/artes/pacho-flores-uno-de-los-mejores-trompetistas-del-mundo-es-venezolano-por-willy-mckey/> acesso em 29/07/2019

Pero los metales, que siempre están creciendo, no tenemos una referencia histórica, como tienen las cuerdas en un Stradivarius, que son instrumentos que han planteado una noción clara de perfección basada en una madera específica, cortada en una época y en una región particular que forma parte de una tradición especializada y hermosa. En los metales estamos caminando hacia la creación de esos referentes. Y es ahí donde entra un constructor como Stomvi y su mente maestra, Vicente Honorato, con quien tengo una relación muy especial. Fue campeón mundial de matricería y, antes de incorporarse a este mundo, era joyero. La intensidad de trabajo y la conexión que hemos logrado es bárbara, pues en ningún otro lado yo habría podido trabajar así de cerca de la construcción. Hemos hecho trompetas en apenas veinticuatro horas, pero no se trata sólo de los aspectos técnicos: Vicente es una persona con un oído privilegiado que, sin ser músico de estudio, me ha dado las mejores lecciones de trompeta de mi vida y eso tiene que ver con su manera tan singular de disfrutar la música. Hay mucha confianza y trabajo detrás de cada instrumento: debo ser muy específico sobre qué añadir o qué quitarle, pues hemos hechos trompetas para lograr un solo efecto... un matiz específico para sólo una obra. En el disco para Deutsche Grammophon grabé con nueve trompetas diferentes, cada una con sus características particulares”

¹²¹ Disponível em <https://www.facebook.com/trompetteonline/videos/2180533552020314/>

acesso em 28/07/2019 Escribo esta nota escuchando tu nuevo trabajo titulado Fractales y no me es posible el parar de derramar lágrimas de alegría. Estas logrando tu sueño, mi sueño y especialmente el sueño de tu padre. Sabes que me muevo por emociones y me llena de orgullo tu persona y tu ser. Que belleza de música. Que genialidad. Que honestidad con la obra. Que sonido, Que naturalidade. Eres tú en estado puro. Por favor no cambies porque estás destinado por Dios a liderar un nuevo estilo y forma de representar la música que el público merece disfrutar. Pacho eres un líder y debes luchar, luchar y luchar por romper los espacios vetados para el mundo del metal.

possibilidades técnico-interpretativas ao utilizar todos os seus trompetes com quatro pistões. Ainda que o uso de quatro pistões tenha sido utilizado anteriormente nos trompetes piccolos e até mesmo no *flugelhorn*, como visto no caso de Sergei Nakariakov, quatro pistões não são comuns em trompetes maiores como os de tonalidades em Si bemol e Dó, por exemplo. Com toda a linha de trompetes com uma extensão maior, as transcrições realizadas por Pacho passam a ser mais fiéis à ideia original dos compositores como o próprio artista explica em uma entrevista:

[...] Com o trompete de quatro pistões podemos fazer as linhas melódicas perfeitas, como foram concebidas. Não é necessário fazer falsas resoluções melódicas. Dá uma sensação totalmente orgânica, que é o que eu sentia falta nos arranjos anteriores. Quando se está subindo e baixando oitavas, quem conhece a obra tem esse problema, percebe essas mudanças; agora temos conseguido o objetivo de sermos fiéis a obra¹²².

A expansão não ocorre somente em termos de instrumentos. Assim como os demais solistas desta pesquisa, Pacho também trabalha com novos compositores com o intuito de expandir o repertório deste instrumento. Essa série de inovações marca o início do 4º estágio de desenvolvimento de Pacho de acordo com as diretrizes apontadas por Ericsson (2016).

Em outubro de 2010, Pacho estreia a obra *Mestizo* (2010), do compositor Efraim Oscher (1974), a primeira de uma série de obras dedicadas ao artista por compositores latino-americanos. Fazem parte da lista os concertos compostos para trompete e orquestra de compositores como Paquito D’Rivera, Roberto Sierra e o Arturo Márquez. Sobre essa expansão de repertório, Pacho comenta:

Neste momento estou apostando no que é meu sentimento e minha inquietude porque ao programar música de temática hispânica e latino americana nas salas de concertos, eu tenho visto que tenho tido um grande êxito em todas as salas de concerto, então, é um prazer tocar concertos como o escrito por Oscher. Hoje à noite toco o de Arturo Márquez, e no próximo ano vou estrear o concerto número um do professor Arturo Sandoval com a Filarmônica do Colón [...] Nós estamos com essa programação porque são concertos que tem um conteúdo incrível. Então eu não tenho deixado de lado o repertório clássico do trompete [...] eu toco com a orquestra sinfônica, mas me custou muito conseguir 40, 45 minutos no palco. Eu não quero tocar mais que um violino ou um piano, mas tão pouco quero tocar menos. Porque os concertos de trompete, por norma, duram 14, 15 minutos e não estão realmente expressando toda as possibilidades que esses instrumentos maravilhosos possuem, eles têm poder, mas ao mesmo tempo são instrumentos nobres. Então eu vejo assim, estão programando, estão gostando...¹²³(Trompete Online, 2018, 58’00”).

¹²² disponível em https://www.diariodesevilla.es/mapademusicas/Pacho_Flores-entrevista_0_1302770158.html acesso em 29/07/2019 Con la trompeta de cuatro pistones podemos hacer líneas melódicas perfectas, como fueron concebidas. No hace falta hacer falsas resoluciones melódicas. Da una sensación totalmente orgánica, que es lo que a mí me faltaba en los arreglos anteriores. Cuando estás subiendo y bajando octavas, el que conoce la obra tiene ese problema, que nota que estás cambiando cosas; aquí hemos conseguido el reto de ser fieles a la pieza.

¹²³ Disponível em <https://www.facebook.com/trompeteonline/videos/2180533552020314/> acesso em 28/07/2019 En este momento estoy apostando en lo que es mi sentimiento y mi inquietude por que al programar musica con temática espana y latino americana en las salas de conciertos, yo he visto que he tenido un exito grande en todas las salas de concierto, entonces, poder tener el placer de tocar conciertos como el de Oscher, anoche el de Arturo Marquez, y al año que viene voy a estrenar el concierto numero 1 del maestro Arturo Sandoval con la filarmônica en el Colón[...] nos estan programando por que son conciertos que tienen un contenido increíble, ok? Entonces yo no he dejado de lado el repertórico clásico de la trompeta para nada [...] yo toco con la orquesta

Atualmente Pacho Flores tem estudado composição e regência com orientação do trombonista, maestro e compositor Cristian Lindberg.

sinfônica, me há custado mucho conseguir lo, 40, 45 minutos. Que yo no quiero tocar más que un violino y que un piano, pero tan poco quiero tocar menos. Porque los conciertos de trompeta, por norma duran 14, 15 minutos y no estan realmente expressando toda la posibilidades que tiene esos instrumentos que son tan maravillosos, que tienen poder pero al mismo tiempo son tan nobiles. Entonces a eso yo lo veo asi se esta programando se esta gustando[...].

5. ANÁLISE

O capítulo que se segue tem como objetivo analisar de forma qualitativa as informações encontradas na trajetória de vida de todos os solistas pesquisados diante dos estágios propostos no referencial teórico consultado. Com o intuito de proporcionar maior visibilidade aos resultados, apresento uma série de quadros com os padrões comuns encontrados em todos os solistas pesquisados, ou na maioria deles.

Como facilitador para a leitura, trago novamente o quadro com as categorias que serão utilizadas como referências para organizar essas trajetórias dentro de cada estágio:

QUADRO 12 - REFERÊNCIA DE TRAJETÓRIAS

Categorias a serem analisadas dentro dos estágios relacionados	
1º estágio – Inicial	Início, ambiente familiar, professores
2º estágio - Intermediário	Ambiente familiar e professores
3º estágio - Avançado	Professores, competições, redes de apoio
4º estágio - Profissional	Realização de feitos inéditos

Fonte: elaborado pelo autor.

5.1 - PRIMEIRO ESTÁGIO – INICIAL

5.1.1 INÍCIO DO APRENDIZADO

Segundo Ericsson (2016), a aquisição da expertise em determinadas áreas pode ser comprometida se o desenvolvimento de habilidades físicas não tiver seu início na infância ou adolescência. No grupo estudado por Wagner (2015) 10% tiveram suas primeiras aulas antes dos 4 anos de idade; 69 % entre 4 e 5 anos e 21% entre 7 e 8 anos.

A seguir um quadro com a idade em que os solistas de minha pesquisa tiveram o início do aprendizado em música.

QUADRO 13 - SOLISTAS COM SUAS RESPECTIVAS IDADES DE INÍCIO NOS ESTUDOS

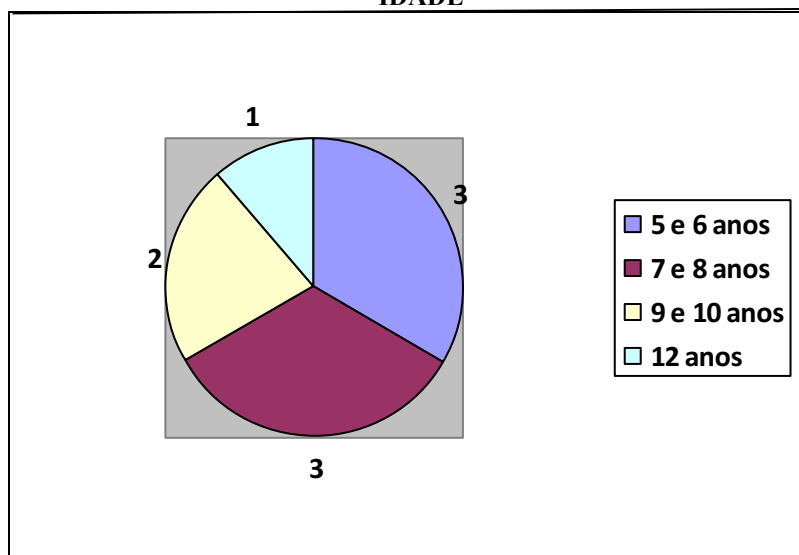
Solista	Idade de início
Rafael Méndez – 1906 – 1981	5 – Cornete
Timofei Dokshizer – 1921 – 2005	10 – Cornete
Maurice André – 1933 - 2012	12 – Cornete
Wynton Marsalis – 1961	6 – Trompete

Håkan Hardenberger – 1961	8 – Trompete
Ole Antonsen – 1962	3 – Piano e aos 5 – Cornete
Sergei Nakariakov – 1977	6 – Piano e aos 9 – Trompete
Alison Balsom – 1978	7 – Cornete e trompete
Pacho Flores – 1981	7 – Trompete

Fonte: elaborado pelo autor

Dentre os solistas estudados, 3 trompetistas iniciaram seus estudos no trompete entre cinco e seis anos; três entre sete e oito anos; dois entre nove e dez e um aos doze anos de idade. Desta forma, seis dos nove trompetistas pesquisados iniciaram seus estudos no trompete em idade similar ao exposto na pesquisa de Wagner (2015).

GRÁFICO 1 - INDICATIVOS DA QUANTIDADE DE TROMPETISTAS E SUAS RESPECTIVAS IDADE



Fonte: elaborado pelo autor.

As circunstâncias que envolvem a iniciação no trompete dos outros três podem justificar esse início mais tardio em relação aos demais. Timofei, embora tenha começado a tocar trompete aos dez anos de idade, conta que antes de suas primeiras aulas, brincava com um bocal de trompete dado por seu pai. É provável que seu início não tenha ocorrido anteriormente devido a falta de acesso ao instrumento. O início de Maurice talvez possa ser explicado pelo fato de que durante a Segunda Guerra Mundial seus pais o enviaram para o campo, para viver longe deles. Somente após sua volta, ao final da guerra, já com doze anos, é que começa a estudar o instrumento com seu pai. Sergei Nakariakov iniciou seus estudos no piano aos seis anos de idade e aos nove o trompete passou a fazer parte de sua vida por conta de um acidente que sofreu na coluna vertebral.

De tal modo, sete dos pesquisados tiveram seu início no trompete dentro da infância, e dois no período chamado pela Organização Mundial de Saúde - OMS¹²⁴ de pré-adolescência, que vai de dez a quatorze anos.

5.1.2 AMBIENTE FAMILIAR

Ericsson (2016), Silvia e Fleith (2008), Bloom (1985) entre outros autores consultados, afirmam que a participação dos pais nesse momento é crucial para o desenvolvimento das habilidades envolvidas na área escolhida. Wagner (2015), Subtonik e Jarvin (2005) e Davidson *et al* (1996) também concluíram que as crianças com maiores habilidades musicais tiveram pais mais envolvidos na formação musical de seus filhos, não medindo esforços e sacrifícios para que ela fosse alcançada com maior êxito. Uma participação ainda mais ativa é descrita por Starr (2000) como parte do método Suzuki para violino.

A pesquisa de Davidson *et al* (1996) realizada com duzentos e cinquenta e sete jovens com idades entre oito e dezoito anos que haviam estudado música e apresentavam níveis de habilidades distintas, tendo como propósito investigar o papel da família no desenvolvimento das habilidades musicais, concluiu que os pais, apesar de possuírem profundo interesse por música, não eram músicos, sugerindo que pais músicos não são necessários para o desenvolvimento de crianças bem-sucedidas nesta área.

Como é possível verificar no quadro a seguir, pais músicos são maioria entre os solistas estudados:

QUADRO 14 - SOLISTAS E PAIS

Solista	Pai músico	Instrumento	Nível de formação do pai
Rafael Méndez	Sim	Violino	Profissional
Timofei Dokshizer	Sim	Violino	Profissional
Maurice André	Sim	Trompete	Amador
Wynton Marsalis	Sim	Piano	Profissional
Håkan Hardenberger	Não		
Ole Antonsen	Sim	Saxofone	Profissional
Sergei Nakariakov	Sim	Piano	Profissional
Alison Balsom	Não		
Pacho Flores	Sim	Trompete	Profissional

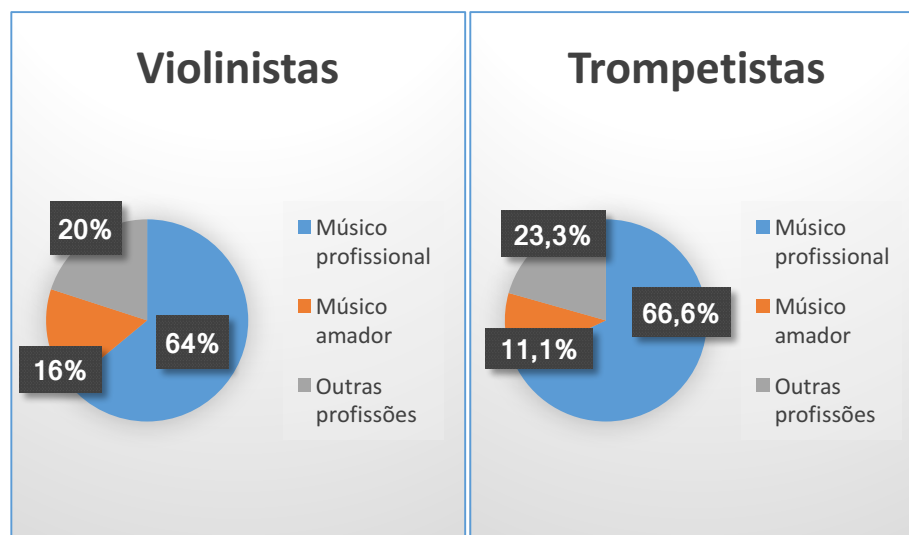
Fonte: elaborado pelo autor.

Dos trompetistas pesquisados, 66,6% possuem o pai atuando como músico profissional e 11,1% como músico amador. Esses números são bem próximos aos apresentados

¹²⁴ disponível em <http://www.adolescencia.org.br/site-pt-br/adolescencia> acesso em 01/09/2019

por Wagner (2015, p.24) quando afirma que 80% dos seus pesquisados possuíam pais músicos, sendo que ao menos 64% deles possuíam ao menos um pai atuando como músico profissional e 16% eram músicos amadores.

GRÁFICO 2 - VIOLINISTAS X TROMPETISTAS



Fonte: elaborado pelo autor.

Dos nove trompetistas pesquisados, sete são filhos de músicos, eles cresceram em uma família com um ambiente bastante propício para a realização das atividades musicais. Rafael Méndez começou a aprender cornete para participar da orquestra formada por seu pai; Timofei Dokshizer relata que desde cedo conhecia todas as melodias tocadas por seu pai e sempre soube qual seria sua profissão. Em sua biografia, Maurice André relembra com carinho o fato de tocar trompete com seu pai todas as noites. Wynton tem em suas memórias a convivência com artistas como Dizzie Gillespie (1917 – 1993) e Art Bakley, além de ter ganhado o seu primeiro trompete de Al Hirt (1922 – 1999), amigo de seu pai. Ole Antonsen, ao ficar com medo de descer ao porão de sua casa, onde o piano havia sido colocado, encontra um “bugle” no armário de seu pai e pouco tempo depois estava tocando na orquestra da família. Sergei Nakariakov, ao não demonstrar o mesmo desenvolvimento de sua irmã no piano, recebeu de seu pai a sugestão para estudar trompete, já que esse era o instrumento que ele gostaria de ter aprendido na infância. Pacho acompanhava seu pai nas orquestras de baile e também na banda municipal. Para Ericsson (2016), essa interação entre pais e filhos seria a principal fonte de motivação para que esses indivíduos desenvolvessem interesses similares aos pais.

Håkan e Alison, apesar de não terem crescido em uma família de músicos, também relataram terem recebido apoio de seus pais durante seus estudos.

O exemplo de irmãos mais velhos que já estudavam música, apontada por Ericsson (2016), figurou como um grande incentivo e um fator relevante para o desenvolvimento

instrumental de alguns dos solistas, entre eles, Rafael Méndez, Wynton Marsalis, Ole Antonsen e Sergei Nakariakov. Todos tiveram irmãos mais velhos que estudavam música no mesmo período e que contribuíram beneficentemente em seus aprendizados.

5.1.3 PROFESSOR

Rafael, Timofei, Maurice, Wynton, Ole, Sergei e Pacho tiveram seus pais como seus primeiros professores. Com exceção dos pais de Maurice e Pacho, os demais não tocavam trompete. Alguns deles atuavam como maestros de bandas e orquestras populares. Tradicionalmente esses maestros costumam saber o funcionamento básico de muitos instrumentos. Como todos eram músicos profissionais, é possível que tenham contado com o auxílio de amigos trompetistas para serem informados da forma como orientar seus filhos. Mais tarde, os pais de Rafael e Sergei são exemplos notáveis que beneficiaram esses jovens solistas, porque não foram apenas os primeiros professores, mas seus principais professores ao longo de toda a carreira.

Håkan e Alison tiveram professores com características similares àquela dos primeiros professores relatadas por Ericsson (2016) e Wagner (2015) ao serem descritos como carinhosos e por motivarem seus alunos a estudar o instrumento.

5.2 - SEGUNDO ESTÁGIO – INTERMEDIÁRIO

5.2.1 AMBIENTE FAMILIAR

De acordo com Ericsson (2016), nesse estágio os pais procuram oportunidades e professores que ajudem seus filhos a se desenvolverem. Em Wagner (2015) é nesse momento que os estudantes passam a fazer parte da classe de solistas. Em ambos os casos o professor passa a ter o papel principal nas decisões quanto ao futuro do estudante, e por sua vez, os pais, assumem o papel de assistentes desses professores em uma relação chamada por Wagner de tríade colaborativa entre pais, professores e criança. No caso dos pesquisados por Wagner, antes da formação dessa tríade, o suporte familiar financeiro é fator decisivo na continuidade ou não dessa aprendizagem. De acordo com essa autora, os altos custos dessa educação acabam funcionando como um processo seletivo. Aqueles que não podem pagar desistem da carreira, ou quando são considerados extremamente talentosos podem receber aulas gratuitas. Em alguns casos, os professores chegam a realizar contratos visando os ganhos futuros desses alunos.

No histórico dos trompetistas pesquisados, muitos apresentaram uma infância e

adolescência se não miserável, bastante restrita em termos financeiros. Embora existam relatos de sacrifícios financeiros para que pudessem estudar, está claro que ao menos para alguns, dinheiro não foi empecilho para que parassem de estudar.

Rafael teve ensino gratuito com seu pai e não foram encontrados relatos de que tenha tido aula com outros trompetistas. Como ele participou de diversos grupos musicais é provável que tenha realizado trocas de informações com diversos trompetistas de seu convívio. Timofei teve ensino gratuito e de extrema qualidade, se considerarmos que seu primeiro professor de trompete era solista do teatro Bolshoi, em Moscou. Maurice, após dois anos de aulas com o pai passou a ter aulas com Léon Barthélemy, trompetista formado no *Conservatoire de Paris*. Não sabemos se essas aulas eram pagas, mas Maurice trabalhava nas minas de carvão nesse período, o que pode dimensionar as dificuldades financeiras vividas por ele. Wynton relata que muitas vezes seus pais não podiam pagar as aulas de seu professor de trompete, John Longo, porém, esse fator não o impediu de continuar tendo aulas com esse professor. Não foram encontrados dados sobre pagamentos de aulas entre Håkan e Bo Nilsson. As aulas de Ole com Harry Kvebaeck eram pagas no início, mas deixaram de ser após alguns anos. Não foram encontrados dados sobre pagamentos aos trompetistas que o pai de Sergei consultava, de qualquer forma, isso aconteceu poucas vezes. Alison, ao falar sobre suporte familiar, menciona que estava ciente que seus pais faziam sacrifícios financeiros para garantir que ela pudesse estudar semanalmente em Londres. Finalmente, no caso de Pacho, após as aulas com seu pai, passou a estudar em uma escola pública e posteriormente entrou no “*El Sistema*” que também possui o ensino gratuito. Talvez em um estágio mais avançado a questão financeira prejudicaria a carreira de um solista de trompete, porém, nessas fases iniciais, isso pôde ser contornado.

5.2.2 PROFESSOR

Ericsson (2016), Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005) afirmam que a qualidade na relação entre aluno e professor é fundamental nesse estágio. Em Ericsson, os professores nesse estágio são descritos como carinhosos e divertidos, além de habilidosos em ensinar crianças, funcionando como incentivadores e responsáveis por fazer com que elas se apaixonem pela área na qual virão a se tornar *experts* um dia. Ainda de acordo com Ericsson (2016), os primeiros professores não precisam ser necessariamente *experts* em suas áreas. Em Wagner (2015), a expertise do professor, no caso, um violinista com uma carreira de solista, é procurada logo no início desse estágio, principalmente por parte de pais músicos, com o objetivo de otimizar as chances de seus filhos se tornarem futuros solistas.

Nesta pesquisa, nenhum dos professores nesse segundo estágio possuía uma carreira de solista. Os professores de Timofei, Håkan, Ole e Alison eram membros de grandes orquestras e os professores de Maurice, Wynton e Pacho eram trompetistas profissionais, porém não foram encontradas informações sobre os locais onde atuavam.

QUADRO 15 - PROFESSOR E SUA PRINCIPAL ATIVIDADE

Solista	Principal Professor	Principal atividade
Rafael Méndez	Maximino Méndez	Violinista profissional
Timofei Dokshizer	Ivan Antonovich Vasilevsky	Trompete solista da orquestra do Teatro Bolshoi – Rússia
Maurice André	Léon Barthélemy	Trompetista profissional
Wynton Marsalis	John Longo	Trompetista profissional
Håkan Hardenberger	Bo Nilsson	2º Trompete da Orquestra de Malmo - Suécia
Ole Antonsen	Harry Kvebaeck	Trompete solista da Filarmônica de Oslo – Noruega
Sergei Nakariakov	Mihail Nakariakov	Pianista profissional
Alison Balsom	John Miller	Orquestra Filarmonia - Inglaterra
Pacho Flores	Orlando Paredes	Trompetista profissional

Fonte: elaborado pelo autor.

Para Ericsson (2016) e Wagner (2015) os pais funcionam como assistentes do professor nesse estágio. O Fator qualidade na relação entre professor e aluno é visto como fundamental também para Subotnik e Jarvin (2005).

Não foram encontradas muitas informações sobre a relação entre pais e professores dos trompetistas pesquisados. Sabe-se que os pais músicos acompanhavam o progresso de seus filhos pela convivência, por tocarem junto com eles, conheciam os professores e, em alguns casos, até trabalhavam com eles. Os que não possuíam pais músicos, Håkan e Alison, tiveram apoio financeiro dos pais. O período com que os solistas estudados permaneceram com seus professores é apresentado no quadro a seguir:

QUADRO 16 - PERÍODO DE PERMANÊNCIA COM OS RESPECTIVOS PROFESSORES

Solista	Principal Professor	Período de aulas
Rafael Méndez	Maximino Méndez	
Timofei Dokshizer	Ivan Antonovich Vasilevsky	4 anos
Maurice André	Léon Barthélemy	4 anos
Wynton Marsalis	John Longo	Informação não encontrada

Håkan Hardenberger	Bo Nilsson	8 anos
Ole Antonsen	Harry Kvebaeck	8 anos, não consecutivos
Sergei Nakariakov	Mihail Nakariakov	
Alison Balsom	John Miller	7 anos
Pacho Flores	Orlando Paredes	7 anos

Fonte: elaborado pelo autor.

Não há relatos que Rafael Méndez tenha tido outros professores senão seu pai. Sabe-se que Sergei Nakariakov teve um período inicial de aulas com um trompetista profissional, porém essa relação foi logo interrompida.

Em Wagner (2015), as decisões quanto aos caminhos que o estudante deveria percorrer eram tomadas pelos professores, cabendo aos pais auxiliarem no processo. Ao analisar a trajetória de vida de Håkan, o relato de Bo Nilsson afirmando que havia decidido tornar Håkan um solista, parece ser a situação mais próxima, entre todos os pesquisados, ao que Wagner (2015) chama de tríade colaborativa. Outro ponto relevante quanto à relação entre pais e professores apontado por Wagner, é que muitos professores exigem que os pais retirem seus filhos da educação escolar tradicional e passem a educá-los em casa, de modo que possam priorizar o tempo de estudo no instrumento. Nesta pesquisa, apenas Rafael Méndez e Sergei Nakariakov não possuem diplomas de cursos equivalentes à graduação em música. Esses dois pesquisados não apresentam nenhum professor principal que não seus pais ao longo de suas carreiras.

QUADRO 17 - LOCAL DA GRADUAÇÃO

Solista	Local de graduação
Rafael Méndez	
Timofei Dokshizer	Academia de Música Russa Gnessin
Maurice André	Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris
Wynton Marsalis	<i>The Juilliard School</i> – Nova Iorque (New York)
Håkan Hardenberger	Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris
Ole Antonsen	Academia Norueguesa de Música
Sergei Nakariakov	Conservatório Nacional Superior de Música e Dança de Paris (incompleto)
Alison Balsom	<i>Guildhall School of music and Drama</i> – Londres
Pacho Flores	Conservatório Regional de Rueil-Malmaison – Paris

Fonte: elaborado pelo autor.

Para Ericsson (2016), Subotnik e Jarvin (2005), embora o auxílio dos pais e professores tenha sido importante, é nessa fase que a motivação deixa de ser externa e passa a ser interna. Entre os trompetistas pesquisados, não foram encontrados relatos de que tenham sofrido pressão por parte de seus pais para que estudassem o instrumento como no caso dos violinistas relatados por Wagner (2015).

5.3 - TERCEIRO ESTÁGIO – AVANÇADO

Para Ericsson (2016) e Wagner (2015) esse comprometimento ocorre normalmente no início ou meio da adolescência e implica em uma busca pelas melhores escolas e professores. Essa busca por melhores oportunidades muitas vezes resulta em mudanças geográficas e um alto custo financeiro.

Nesta pesquisa foram identificados momentos similares aos do terceiro estágio relatados pelos autores consultados. No quadro a seguir são apresentadas as ocorrências que marcam o início desse estágio, bem como a idade que os pesquisados possuíam durante esse período:

QUADRO 18 - OCORRÊNCIA E IDADE

Solista	Ocorrência	Idade
Rafael Méndez	Mudança para os EUA	20
Timofei Dokshizer	Ingresso no Conservatório de Moscou e posteriormente Instituto Gnesin – União Soviética	13
Maurice André	Ingresso no <i>Conservatoire de Paris</i> – França	18
Wynton Marsalis	Ingresso na <i>Juilliard School</i> – EUA	18
Håkan Hardenberger	Ingresso no <i>Conservatoire de Paris</i> – França	16
Ole Antonsen	Interrupção da carreira e posteriormente ingresso na <i>Norwegian Academy of Music</i>	14
Sergei Nakariakov	Mudança para Israel e posteriormente ingresso no <i>Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris</i> .	13
Alison Balsom	Ingresso no curso de graduação da <i>Guildhall School of Music and Drama</i> – Londres e posteriormente intercâmbio no Conservatório Superior de Paris	19
Pacho Flores	Mudança para Caracas para participar da Orquestra Jovem Simón Bolívar pertencente ao “ <i>El Sistema</i> ” e posteriormente no Conservatório Regional de Rueil-Malmaison - Paris	15

Fonte: elaborada pelo autor.

Rafael e Sergei realizaram mudanças sem que o objetivo principal fosse o de buscar

um novo professor. Ambos deixaram seus países em busca de melhores condições de vida e maiores oportunidades de performance. Sergei, entretanto, ingressou no Conservatório Superior de Paris pouco tempo após a mudança. O início do 3º estágio de Ole é marcado pela busca por um novo professor em função de um problema que o impedia de continuar tocando. Dentre os demais trompetistas, apenas Timofei não precisou realizar mudanças geográficas durante este estágio.

5.3.1 PROFESSORES

Nesse estágio, Ericsson (2016) e Wagner (2015) estão de acordo de que os professores são *experts* na área. A pesquisa de Sosniak (2006), que apresenta resultados de diversas pesquisas sobre expertise, também é enfática no ponto de que todos os *experts*, em algum momento de suas vidas, estudaram com outros *experts*.

Nesta pesquisa, apenas Sergei Nakariakov, Alison Balsom e Pacho Flores tiveram aulas com solistas internacionais, ou seja, aqueles que vivenciaram o terceiro estágio a partir da década de 1990, como é possível verificar no quadro a seguir:

QUADRO 19 - PRINCIPAL PROFESSOR, PRINCIPAL ATIVIDADE

Solista	Principal Professor	Principal atividade
Rafael Méndez	Não há informações	
Timofei Dokshizer	Mikhail Tabakov	Trompete solista da orquestra do Teatro Bolshoi
Maurice André	Raymond Sabarich	Professor do Conservatório Superior de Paris
Wynton Marsalis	Willian Vacchiano	1º trompete da Orquestra Filarmônica de Nova Iorque
Håkan Hardenberger	Pierre Thibaud	1º trompete da Orquestra da Ópera de Paris
Ole Antonsen	Harry Kvebaeck	1º Trompete da Orquestra Filarmônica de Oslo
Sergei Nakariakov	Guy Touvron	Solista Internacional
Alison Balsom	Håkan Hardenberger	Solista Internacional
Pacho Flores	Eric Aubier	Solista Internacional

Fonte: elaborado pelo autor.

De acordo com Cigolea (2014), Sergei teve poucas aulas com Guy Touvron, portanto, apenas Alison e Pacho possuem em seus currículos um relacionamento professor-aluno com um solista internacional similar ao apresentado por Wagner (2015). Entretanto, apesar de não terem como principal atividade a carreira de solistas, os professores dos demais

solistas são reconhecidos como alguns dos mais renomados trompetistas de suas épocas e países.

De acordo com o trompetista e historiador Edward Tarr (2003), Mikhail Tabakov, é considerado o pai da escola soviética de trompete. Sua importância para o desenvolvimento da música orquestral e sua performance como intérprete também são muito significativas. Em 1909 o famoso maestro Serge Koussevitzky solicitou a Tabakov que selecionasse os melhores músicos da Rússia para formar uma orquestra sinfônica em Moscou. Tabakov atuaria como principal trompetista e diretor dessa orquestra. As palavras do compositor Alexander Scriabin, ao ouvir Tabakov interpretando sua obra *Poema do Extase* dimensionam a qualidade desse trompetista: “Eu estou continuamente entusiasmado com Tabakov, um *performer* internacional. Se eu fosse rico, eu o compraria, assim ele só tocaria as minhas obras”¹²⁵. Não foram encontradas muitas informações a respeito da carreira de Raymond Sabarich antes dele se tornar professor no *Conservatoire de Paris*. Sabe-se que ele atuava como solista em *La Société des Concerts du Conservatoire*, *Théâtre Nationale de l’Opéra-Comique* e *Radiodiffusion Française et Etrangères*¹²⁶. Considerado um dos fundadores da escola francesa de trompetes¹²⁷, inúmeras obras como *Incantation - Thrène Et Danse* (1953) de Alfred Desenclos (1912 – 1971) e o concerto para trompete e orquestra (1956) de Charles Chaynes (1925 – 2016) foram dedicados a ele e Fouveau, outro renomado professor do conservatório.

William Vacchiano foi o principal trompetista da Filarmônica de Nova Iorque entre 1942 e 1973. De acordo Shook (2011), Vacchiano foi professor de cerca de 2000 alunos ao longo de sua carreira, dentre eles, diversos principais trompetistas de orquestra em todo o mundo. Em sua biografia, encontra-se o fato de que ele foi aprovado em duas audições em um mesmo dia, uma para a Orquestra Metropolitana de Opera (*The Metropolitan Opera Orchestra*), outra para a Filarmônica de Nova Iorque¹²⁸.

Pierre Thibaud é considerado por Edward Tarr (2008) um dos trompetistas franceses mais importantes da história. Com a *Münchener Bach Orchester* e o maestro Karl Ritcher, realizou diversas gravações das obras de Bach, incluindo o famoso Concerto de

¹²⁵ I am continually enthusiastic about Tabakov, a world-class performer. If I were rich, I would buy him, so that he would perform only my works. (TARR, 2003, p. 200).

¹²⁶ Informação encontrada na contracapa de um disco disponível em https://www.amazon.com/Trumpet-Menardi-Trompette-Sabarich-Demonstrating/dp/B00KOR28R2/ref=sr_1_3?keywords=Sabarich&qid=1566706691&s=gateway&sr=8-3 acesso em 25/08/2019

¹²⁷ Laplace, Michel. “Les Fondateurs de l’école française de trompette: Merri Franquin, Eugène Fouveau et Raymond Sabarich.” *Brass Bulletin* 29 (1980): 67 – 80.

¹²⁸ Shook, Brian. Last Stop, Carnegie Hall: New York Philharmonic Trumpeter William Vacchiano (North Texas Lives of Musician Series). Texas A&M University Press. Edição do Kindle.

Brandemburgo n.2. Thibaud também possuiu uma carreira como solista internacional. Em sua discografia encontram-se ao menos seis discos como solista, além de uma série de compilações com outros trompetistas como Maurice André e Adolf Scherbaum¹²⁹. Ainda de acordo com Tarr, como professor, Thibaud era conhecido como severo, porém, muito bem-sucedido, com centenas de alunos espalhados pela Europa.

As informações encontradas sobre Harry Kvebaeck foram fornecidas por Ole Antonsen em sua masterclasse na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Antonsen o descreve como exímio trompetista, a ponto de ter sido sondado por um agente de Maurice André para que também desse início a uma carreira de solista, porém Harry negou o convite.

5.3.1.1 Relação professor-aluno

Em Wagner (2015) crises provocadas por mudanças fisiológicas e psicológicas, comuns em adolescentes, são esperadas por pais e professores. Esse terceiro estágio também é marcado muitas vezes por uma relação professor-aluno conturbada.

Rafael Méndez e Ole Antonsen vivenciaram uma crise em suas carreiras com o impedimento de seguirem tocando por um período nesse estágio. Ambos com problemas em suas embocaduras, entretanto, apenas o caso de Ole é similar ao relatado por Wagner, por se tratar de um comprometimento em suas habilidades trompetísticas devido a questões fisiológicas.

Embora a expertise de solista seja a principal característica dos professores nesse estágio, ao menos nestes dois casos, os professores responsáveis por ajudar nesse momento possuíam características mais próximas às relativas ao primeiro e segundo estágio, inspirando confiança, motivação e com foco no ensino da parte técnica e estrutural da área em questão.

Quanto a relações conturbadas, foram encontrados relatos similares ao apresentado por Wagner, apenas nas relações entre Tabakov e Timofei, Sabarich e Maurice e Thibaud e Håkan. De acordo com a biografia de Timofei, Tabakov relatou a seu aluno que se sentiu desconfortável ao ser informado por outro músico da orquestra de que Timofei havia estreado uma nova obra, do compositor Vladimir Peskin, sem que ele soubesse da existência dessa obra. Apesar de uma tentativa de reconciliação por parte de Timofei, professor e aluno ficaram sem se falar por um ano. Esse comportamento onde o professor se preocupa com toda a situação em que o estudante está envolvido, e aparentemente, controla todos os passos do aluno, é relatado diversas vezes em Wagner (2015), como um estilo oriundo da tradição russa de ensinar.

¹²⁹ Disponível em <https://www.discogs.com/artist/845786-Pierre-Thibaud> acesso em 25/08/2019

Outro comportamento comum relatado pelo autor supracitado é o fato de que nesse estágio os professores esperam que o aluno já tenha resolvido todos os problemas técnicos antes de chegarem até eles, e muitos inclusive, se recusam a trabalhar questões técnicas com seus estudantes. É possível que os casos de desentendimento entre Sabarich - Maurice e Thibaud - Håkan se enquadrem nessas características, ou apresentem uma motivação com outro respaldo didático. No início do terceiro estágio esses dois professores expulsaram seus alunos de suas classes, acusando-os de não estarem tocando a altura do que deveriam tocar. Maurice e Håkan são advertidos para que regressassem a classe somente quando estivessem realmente preparados. Thibaud foi aluno de Sabarich e também foi expulso da classe, portanto é provável que tenha herdado essa metodologia dele. Embora marcantes, as lembranças de Maurice e Håkan a respeito desses episódios são relatadas com gratidão e admiração por seus professores, um momento onde compreenderam que deveriam praticar seus instrumentos com maior seriedade.

Para Ericsson (2016) e Wagner (2015), nesse estágio o estudante está fazendo o possível para se tornar o melhor na área escolhida. Ao observar as instituições que os trompetistas ingressaram, verifica-se que se trata de algumas das instituições mais relevantes de cada país para a aprendizagem musical. De acordo com Subotnik e Jarvin (2005), o processo de seleção nessas grandes instituições é rigoroso, de tal forma que o nível de competência dos estudantes selecionados é consideravelmente alto já no início do curso no conservatório, entretanto a entrada nestas instituições e o contato com diversos pares com o mesmo objetivo pode abalar a autoconfiança dos estudantes.

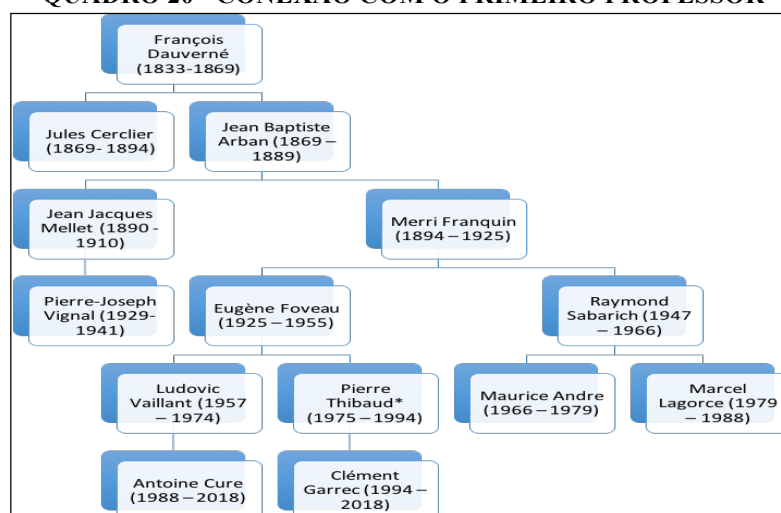
Com exceção de Rafael e Sergei, os demais solistas concluíram os cursos nas instituições onde ingressaram. Dentro dos dados coletados não foram encontradas informações relativas ao nível dos colegas de classe, entretanto, foram encontradas informações de que Timofei, Maurice, Håkan, Ole e Pacho concluíram seus cursos como melhores alunos em suas turmas.

Dentre os nove solistas estudados, cinco tiveram passagem por um dos conservatórios de Paris, dois deles, Maurice e Håkan, completaram o curso no *Conservatoire de Paris*. Alison estudou nessa mesma instituição durante um intercâmbio em seu terceiro ano de graduação na *Guildhall School of Music and Drama*, voltando a sua escola original para a conclusão do curso. Sergei, embora não tenha completado o curso, estudou com Guy Touvron no *Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris* e Pacho concluiu seus estudos no *Conservatoire à Rayonnement Régional de Rueil-Malmaison*, com Eric Aubier.

Uma breve análise na história do ensino do trompete dentro do *Conservatoire de Paris* apresenta informações que ajudam a compreender a significativa presença dos conservatórios de franceses na formação dos trompetistas solistas pesquisados.

O *Conservatoire de Paris* foi fundado em 1795 e embora o trompete conste dos instrumentos lecionados nesta instituição desde sua fundação, somente em 1833 esse ensino passou a ocorrer de forma regular. O primeiro professor foi François Georges Auguste Dauverné. Em 1869, seu aluno, Joseph Jean Baptiste Arban, um dos mais famosos solistas de cornete no final do século XIX e autor de um dos métodos para o instrumento mais utilizado em todo mundo, tornou-se professor nessa instituição. Arban lecionou em dois períodos distintos, entre 1869 e 1874 e, posteriormente, entre 1881 e 1889. Dois alunos de Arban deram continuidade a sua metodologia no conservatório. Jean Jacques Mellet o substituiu em 1890 na classe de cornete e Merri Franquin tornou-se professor da classe de trompete em 1894 (ROMERO e EDWARD, 2001). Essa continuidade onde ex-alunos substituem seus professores, chamada por Wagner (2015) de árvore genealógica musical, ocorre por diversas gerações até chegarmos nos professores dos solistas pesquisados. De uma lista com dezesseis professores de trompete e/ou cornete ao longo da história do *Conservatoire de Paris*¹³⁰, treze deles possuem alguma conexão com o primeiro professor dessa instituição, como podemos observar no quadro a seguir:

QUADRO 20 - CONEXÃO COM O PRIMEIRO PROFESSOR



Fonte: elaborado pelo autor. *Pierre Thibaud também foi aluno de Raymond Sabarich

¹³⁰ François-Georges-Auguste Dauverné (1833-1869), Jules Cerclier (1869-1894), Jean-Baptist Arban (1869-1874), Jacques Hippolyte Maury (1874-1880), Jean-Baptist Arban (1881-1889), Jean-Joseph Mellet (1890-1910), Merri-Jean-Baptist Franquin (1894-1929), Alexandre Petit (1911-1925), Eugene Foveau (1925-1955), Pierre-Joseph Vignal (1929-1941), Raymond-Antoine Sabarich (1947-1966), Ludovic Vaillant (1957-1974), Maurice André (1966-1979), Pierre Thibaud (1975-1994), Marcel Lagorce (1979-1988), Antoine Cure (1988 - 2018), Clément Garrec (1994-2018). Romero e Edward, Frank. *Morceaux de concours pour trompette et cornet: contest pieces of the Paris Conservatory 1835-1999* /. Thesis (D.M.A.) University of Oklahoma, 2001. Não foram encontradas informações sobre os professores de trompete de Sylvain dit Alexandre Petit e Jacques-Hippolyte Maury. Os dados relativos a Antoine Cure e Clément Garrec foram atualizados por este autor.

Em paralelo a essa descendência de professores formada por ex-alunos do *Conservatoire de Paris*, outro fator significativa na construção de uma classe de solistas foi o tradicional *Concours de Prix*, uma competição realizada ao final do curso entre os alunos de cada classe. Existente desde 1797 e com periodicidade anual, usualmente uma nova obra era encomendada, chamada de *Le Morceaux de Concours*. Com a entrada de Dauverné em 1833, coube a ele a elaboração de material didático e as primeiras obras para a realização deste concurso com a classe de trompete (ROMERO e EDWARD, 2001).

Apesar de ser considerado um entusiasta do trompete de válvulas e do trompete de vara, duas tentativas de tornar o trompete um instrumento cromático (WALLACE, 2012), as composições de Dauverné eram limitadas pelo ainda precário desenvolvimento desses instrumentos e a forma como o trompete era visto nesse período - um instrumento orquestral de reforço harmônico. É a partir da entrada de Arban no conservatório e a criação da classe de cornete que o repertório composto para essas competições passa a apresentar um estilo focado capaz de apresentar as capacidades virtuosísticas e solísticas deste instrumento. O objetivo de Arban era preparar seus estudantes para que se tornassem solistas profissionais. A metodologia de Arban teve continuidade na classe de cornete por Mellet a partir de 1890 e, posteriormente, por Merri Franquin, em 1894, ao assumir a classe de trompete. Franquin encomendou dezenove obras, de dezessete compositores diferentes para o *Concours de Prix* da classe de trompete (ROMERO e EDWARD, 2001).

Graças à tradição dos professores comporem ou encomendarem obras para essa competição, ainda que algumas delas tenham sido utilizadas por mais de uma vez, a literatura do instrumento ganhou mais de uma centena de obras, muitas vindo a se tornar significativas no repertório, entre elas *legend* (1906) de George Enescu (1881 – 1955), *Concertino pour trompette et piano* de André Jolivet e *Incantation, Thrène et Danse* de Alfred Desenclos.

A importância do repertório criado por conta dessas competições é mencionada pelo principal trompetista da Orquestra Sinfônica de Boston - Armando Githala, em uma entrevista de 1958:

[...] mais literatura apareceu para o trompete nas últimas cinco décadas do que em todos os séculos anteriores da existência do instrumento. A França tem sido o maior colaborador e há muito coloca o estudo do trompete em um nível igual ao dos demais instrumentos. Só agora os Estados Unidos estão começando a aceitar o trompete em pé de igualdade com o violino¹³¹ (In music journal, September 1958, S. 55 *apud* Barth, 2007).

¹³¹ [...] more literature has appeared for the trumpet in the last live decades than in all the previous centuries of the instrument's existence. France has been the largest contributor and has long placed serious study of the trumpet on an equal level with all other instruments. Only now is the United States beginning to accept the trumpet artist on a par with an artist of the violin. In music journal, September 1958, S. 55 *apud* Barth 2007

5.3.2 COMPETIÇÕES

De acordo com Wagner (2015) vencer uma competição internacional, associada a uma boa rede de suporte formada por maestros, agentes e *gatekeepers* pode ser a abertura para o mundo dos solistas.

O quadro a seguir apresenta as competições internacionais e premiações recebidas pelos trompetistas pesquisados:

QUADRO 21 - PREMIAÇÕES

Solista	Idade aproximada	Competições
Timofei Dokshizer	26	1947 – 1º Prêmio - Praga
Maurice André	22	1955 – 1º Prêmio - Genebra
	30	1963 – 1º Prêmio - ARD Munique
Håkan Hardenberger	20	1981 – 1º Prêmio - Toulon
Ole Antonsen	25	1987 – 1º Prêmio - Genebra
Alison Balsom	20	2000 – 4º Prêmio - Maurice André
Pacho Flores	23	2005 – 3º Prêmio - Pilisvörösvár
	23	2005 – 1º Prêmio - Philip Jones
	25	2006 – 1º Prêmio - Maurice André
	25	2006 – 1º Prêmio - Citta de Porcia

Fonte: elaborado pelo autor.

Rafael Méndez, Wynton Marsalis e Sergei Nakariakov nunca participaram de uma competição internacional para trompetes. As primeiras competições internacionais entre instrumentistas de sopro passaram a ocorrer ao final da década de 1930. O Concurso Internacional de Genebra, um dos mais antigos de acordo com o site bachtrack¹³², teve o primeiro vencedor na categoria trompete somente em 1943, o suíço Henri Paychère (s/d). Além das questões relativas a uma viagem à Europa durante a Segunda Guerra, nesse ano Rafael já contava com trinta e seis anos, tendo ultrapassado a idade limite usual de trinta anos para competições internacionais.

Entre seus quatorze e dezessete anos, Wynton Marsalis venceu duas competições para atuar como solista a frente da Orquestra Sinfônica de Nova Orleans e recebeu o prêmio de melhor instrumentista de metal do Festival Internacional de Música de Tanglewood. Para um

¹³² Disponível em <https://bachtrack.com/feature-history-music-competitions-naumburg-queen-elisabeth-geneva-long-thibaud-crespin> acesso em 29/08/2018

jovem que se dizia um jazzista curioso com o mundo da música clássica, essas conquistas podem ter sido mais que suficientes. Seu envolvimento com o grupo de Art Blakey seguido do sucesso dos lançamentos de seu primeiro disco de jazz e de música clássica tornaram desnecessária sua participação em concursos internacionais para o impulsionamento de sua carreira.

Sergei participou de uma competição entre adultos, na Rússia, aos 10 anos de idade. Embora não tenha ganhado nenhum prêmio, recebeu um diploma como reconhecimento de sua prodigialidade. Com uma carreira internacional de solista iniciada aos onze anos de idade, seu pai optou por não o inscrever em nenhuma outra competição. Em 2004, Sergei foi um dos solistas da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Era minha primeira temporada como trompetista desta orquestra e, por isso tive a oportunidade de conversar com o artista algumas vezes. Uma das memórias bem marcadas foi o fato de Sergei dizer que alguns trompetistas na Europa desmereciam sua carreira pelo fato de nunca terem vencido uma grande competição. Ele enfatizou que a razão pela qual as pessoas participavam de concurso seria a de que uma premiação ajudaria a iniciar uma carreira de solista, algo que ele já possuía. Em uma entrevista concedida durante o Concurso Tchaikovsky, no qual Sergei participava como um dos jurados dos instrumentos de metal, ao ser apresentado pela repórter como vencedor de vários concursos, o artista fez questão de deixar claro que nunca venceu nenhuma competição¹³³.

Entre os demais solistas, apenas Alison não venceu o 1º prêmio de uma competição internacional. Todos os solistas relatam que suas carreiras tiveram um impulsionamento após as competições, entretanto, outros fatores também contribuíram para o desenvolvimento de suas carreiras.

5.3.3 REDES DE APOIO

Para Wagner (2015) e Subotnik e Jarvin (2005) a formação de uma rede de apoio é fundamental para o desenvolvimento de uma carreira bem-sucedida. Relacionamentos com maestros, musicólogos, compositores, fabricantes de instrumentos e agentes podem ajudar a alavancar a carreira de um solista.

5.3.3.1 *Maestros, produtores e agentes.*

De acordo com Wagner, no século XX, maestros foram responsáveis por impulsionar a carreira de diversos solistas. Dentre as informações coletadas quanto ao apoio de

¹³³ Disponível em <https://tch16.medici.tv/en/news/interview-sergei-nakariakov/> acesso em 29/08/2019

alguns maestros para o sucesso na carreira dos trompetistas pesquisados, dois exemplos se apresentam bem claros quanto ao funcionamento dessa relação para o desenvolvimento na carreira de um solista. Segundo Håkan Hardenberger, o maestro e compositor Elgar Howarth, o colocou em contato com diversos compositores, facilitando o desenvolvimento de um repertório inédito para trompete, e graças a um concerto em que foi convidado por ele, Håkan foi contatado por uma famosa gravadora¹³⁴.

Outro exemplo de colaboração, descrito anteriormente nessa tese, diz respeito ao apoio que o maestro Daniel Barenboim deu a Sergei Nakariakov. De acordo com Wagner (2015) dentre o apoio dado a esse artista, houve até mesmo uma negociação para que ele fosse dispensado do serviço militar Israelense, conforme dito anteriormente.

Pacho Flores tem desenvolvido um trabalho associado com o trombonista, compositor e maestro Cristian Lindberg, com quem além de realizar diversos concertos e gravações, tem feito aulas de composição e regência.

Produtores de gravadoras também tiveram um papel importante no início de algumas carreiras dos trompetistas pesquisados. Embora inicialmente em uma área distinta, George Butler, responsável pelo repertório de Jazz do Selo Columbia, tornou-se mentor de Wynton e foi um dos responsáveis pelo início de sua carreira no repertório de música clássica.

Algo parecido aconteceu com Ole Antonsen: o sucesso de seu disco de música popular *Tour de Force* despertou o interesse de um produtor do selo EMI. Por conta disso, Ole firmou um contrato para relançamento de *Tour de Force* pelo referido selo e também a gravação de cinco discos de música clássica pelo selo *EMI Classics*.

Pouquíssimas informações foram encontradas a respeito de agentes ou empresários que atuaram vendendo o concerto dos solistas de trompete, entretanto, sabe-se que todos os solistas pesquisados possuíram, ou possuem agentes que administram suas carreiras. Em algumas situações, ao menos inicialmente os solistas fazem suas próprias vendas e cuidam de seus negócios. Durante inúmeras conversas que tive com os solistas Ole Antonsen e Pacho Flores, compreendi que a participação de agentes era tida como importante em suas carreiras, entretanto, esses artistas sempre deixavam claro que grande parte do trabalho era feita por eles.

Em uma entrevista concedida a revista *The Brass Herald*, a trompetista Alison Balsom apresenta uma série de fatores interessantes quanto a essa relação com agentes:

[...] Eu tenho um ótimo agente e tive vários gerentes brilhantes ao longo dos anos; o mais importante é que eles tenham a mesma visão que você e com aquilo que você está tentando alcançar a longo prazo. Como qualquer músico irá lhe dizer, para chegar ao ponto em que alguém esteja te ajudando a fazer todas essas coisas, você precisa

¹³⁴ Disponível em OSESP https://www.youtube.com/watch?v=5gwjfk7_yKo acessado em 20/03/2019

aprender a fazer isso sozinho. Então, por muitos anos eu fui minha própria secretária, agente de viagens e táxi¹³⁵ [...].

Alison participou de um programa de rádio BBC chamado *New Generation Artists Scheme*. De acordo com a artista, durante três anos ela participou de diversos concertos em festivais na Inglaterra e gravações promovidas pela rádio, tendo a oportunidade de testar e compreender formas de direcionar sua carreira como solista de trompete¹³⁶.

5.3.3.2 Fabricantes de instrumentos

Ao longo da trajetória dos solistas pesquisados verificou-se que eles utilizaram diversas marcas e modelos de instrumentos, entretanto as principais empresas com as quais se relacionaram são as descritas no quadro abaixo:

QUADRO 22 - PRINCIPAIS EMPRESAS

Solista	Principal empresa
Rafael Méndez	Olds & Son
Maurice André	Selmer
Wynton Marsalis	Monette
Håkan Hardenberger	Yamaha
Sergei Nakariakov	Cortouis
Alison Balsom	Schilke
Pacho Flores	Stomvi

Fonte: elaborada pelo autor.

Assim como no caso dos violinistas pesquisados por Wagner, uma relação com *luthiers* permite o acesso a bons instrumentos e ajustes de acordo com o gosto desses instrumentistas. No caso do trompete, ao menos dois dos solistas pesquisados trabalharam no desenvolvimento de novos modelos de trompete. Maurice André ajudou a empresa Selmer a desenvolver o trompete *piccolo* com quatro pistões. Graças à popularidade que suas gravações

¹³⁵ [...] I have a great agent and I've had a variety of brilliant managers over the years and the most important thing about that is that they have the same vision as you really and what you're trying to achieve long-term. As

any musician will tell you, to get to the point where someone else is helping you do all these things, you have to learn how to do it for yourself. So for many years I was my own secretary and travel agent and taxi. (The Brass Herald, May-July 2016, p.11).

¹³⁶ disponível em <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/3jX17G12hFyt6l7WPTxKCx/about-the-ngas> acesso em 27/07/2019.

trouxeram ao instrumento, em poucos anos o piccolo Selmer tornou-se ferramenta indispensável para qualquer trompetista profissional ao interpretar o repertório barroco para trompete (WALLACE, 2012).

Bem mais recente, a relação entre Pacho Flores e Vicente Honorado, presidente e principal *luthier* da fábrica Stomvi, tem gerado uma lista de instrumentos pouco utilizados por solistas até então. A adição de um quarto pistão, embora não seja uma novidade no caso dos trompetes *piccoli*, incluindo aqui até mesmo trompetes em Mi bemol ou Ré, e do *flugelhorn*, era vista como incomum até pouco tempo atrás. Pacho e Vicente desenvolveram trompetes e cornetes com quatro pistões com os quais o artista tem realizado recitais e concertos utilizando até dez instrumentos distintos. É pouco provável que recitais com tantos instrumentos passem a ser vistos com frequência em um futuro próximo, entretanto, o uso de trompetes em tonalidades tradicionais como o Si bemol e Dó, com quatro pistões, já não é mais visto como novidade. Além da fabricação de instrumentos, Vicente também tem atuado como um dos mentores de Pacho Flores.

5.4 - QUARTO ESTÁGIO – PROFISSIONAL

Para Ericsson (2016), o último estágio é marcado por conquistas e realizações inéditas por parte do indivíduo, já considerado um *expert*. Apesar dos autores que fundamentam essa pesquisa buscarem características iniciais em cada estágio, a transição entre um estágio e outro não acontece de forma abrupta e relacionada a um único evento.

No caso dos trompetistas selecionados isso não é diferente. Vencer uma grande competição ou receber convites de gravadoras para gravar o primeiro disco, por exemplo, podem ser consideradas características iniciais de expertise nesse campo. O quadro a seguir apresenta a quantidade de anos que cada um dos solistas pesquisado levou até conseguir ao menos um desses dois feitos.

QUADRO 23 - INFORMAÇÕES DOS SOLISTAS

Solista	Idade inicial	Idade de obtenção de prêmio significativo ou 1º gravação por selo reconhecido.	Tempo até a ocorrência
Rafael Méndez	5	1940 - Contrato com a gravadora Decca aos 39 anos	34
Timofei Dokshizer	10	1947 1º prêmio concurso em Praga – República Tcheca, aos 26 anos	16
Maurice André	12	1955 – 1º prêmio no concurso em Genebra – Suíça, aos 22 anos	10
Wynton Marsalis	6	1982 - 1º disco pelo selo Columbia <i>Records</i> aos 21 anos	15
Håkan Hardenberger	8	1981 1º prêmio concurso em Toulon – França, aos 20 anos	11

Ole Antonsen	5	1987 1º prêmio no concurso de Genebra – Suíça, aos 25 anos	20
Sergei Nakariakov	9	1992 1º disco pelo selo Teldec aos 15 anos	6
Alison Balsom	7	2002 1º disco pelo selo EMI aos 24 anos	17
Pacho Flores	7	2006 1º prêmio no concurso Maurice André – Paris, França, aos 25 anos.	18
			Média truncada ¹³⁷
			15,2

Fonte: elaborado pelo autor.

A média encontrada está um pouco abaixo dos dezoito anos apontados por Wagner (2015), como tempo mínimo necessário para a formação de um jovem solista de violino.

Quanto ao ineditismo apontado por Ericsson (2016), característica desse estágio, o principal fator observado nos trompetistas pesquisados foram suas contribuições no desenvolvimento do repertório para trompete solista e orquestra e a inclusão de instrumentos da família do trompete que não os tradicionais modelos em Si bemol ou em Dó. Com exceção de Wynton Marsalis, em todos os demais solistas é possível encontrar o empenho na expansão do repertório do instrumento.

Rafael Méndez, um apaixonado pelo virtuosismo do violinista Jascha Heifetz, se ressentia pela falta de repertório para trompete que desafiasse sua virtuosidade. Inspirado no cornetista Herbert Clarke, Rafael compôs e transcreveu diversas obras onde podia demonstrar todo seu virtuosismo. Timofei Dokshizer e Maurice André, além de utilizarem diversas transcrições de outros instrumentos, trabalharam também na encomenda e estreia de concertos que se tornariam parte da literatura tradicional do instrumento como os concertos de Peskin, Tamberg e Chaynes, por exemplo.

A biografia de Håkan Hardenberger conta com mais de oitenta concertos dedicados e estreados por ele, enquanto Ole Antonsen não fica muito atrás com mais de sessenta obras também dedicadas e estreadas por ele. Sergei Nakariakov, Alison Balsom e Pacho Flores, quinze e vinte anos mais novos que os últimos dois citados, seguem caminho similar ao executarem peças de novos compositores e realizarem diversas estreias de concertos para trompetes que lhe foram dedicadas.

Enquanto Maurice popularizou a utilização do trompete piccolo no repertório barroco, com as inúmeras transcrições de concertos para violino, flauta e oboé, por exemplo, as gravações de transcrições de concertos para violoncelo, ou trompa, realizadas por Sergei deram destaque ao uso do *flugelhorn* de quatro pistões. Embora a utilização de trompetes barrocos tenha sido reintroduzida a partir da segunda metade do século XX (TARR, 2008),

¹³⁷ A opção pela utilização da média truncada visa eliminar os casos extremos e consiste na realização de uma média aritmética sem a inclusão do menor e maior valor encontrado.

Alison é a única entre os trompetistas pesquisados a trazer esse instrumento ao palco, chegando inclusive a trabalhar na criação de um espetáculo completo onde atua como personagem principal, representando um trompetista na capital londrina no século XVII. Os concertos para trompete compostos por Paquito D’Rivera, Roberto Sierra e o Arturo Márquez, fazem parte de uma série de obras encomendadas por Pacho Flores. Nesses concertos, todos os modelos de trompetes utilizados pelo artista possuem quatro pistões.

As gravações, sejam do repertório tradicional ou de obras inéditas compostas para o instrumento também são outro fator constante encontrado entre os solistas pesquisados.

QUADRO 24 - INFORMAÇÕES SOBRE GRAVAÇÕES E DISCOS DOS SOLISTAS

Solista	Ano de lançamento do primeiro disco ou gravação de solo	Quantidade de discos ¹³⁸	Principal selo
Rafael Méndez / 1906 – 1981	Segunda metade da década de 1940	16	Decca
Timofei Dokshizer / 1921 – 2005	Informação não encontrada	25	Melodya e Marcophon
Maurice André / 1933 – 2012	1952	250	Erato, EMI, Philips, CBS e DG
Wynton Marsalis / 1961	1983 1º de música clássica	19	CBS e Sony
Håkan Hardenberger / 1961	1985	23	Philips, Bis e DG
Ole Antonsen / 1962	1989	18	EMI e Bis
Sergei Nakariakov / 1977	1992	17	Teldec
Alison Balsom / 1978	2002	12	Warner Classics
Pacho Flores / 1981	2009	5	DG

Fonte: elaborado pelo autor.

O concerto para trompete de Franz Joseph Haydn, escrito em 1796, sob encomenda do trompetista da corte vienense Anton Weidinger (1766 - 1852), principal nome associado à invenção de um trompete de chaves, foi gravado por todos os solistas estudados¹³⁹.

¹³⁸ Informações disponíveis nos seguintes sites <https://mendezlibrary.asu.edu/biography/albums.php>, <http://abel.hive.no/trompet/dokshitzer/db/list.php?&choice=CD>, <http://www.maurice-andre.fr/enregistrementsengl.html>, <https://wyntonmarsalis.org/discography/>, <http://www.hakanhardenberger.com/site/recordings.html>, <http://www.oleedvardantonsen.com/discography.htm>, <https://www.nakariakov.info/disco/>, <http://www.alisonbalsom.com/discography>, <https://pachoflores.com/en/discography>

¹³⁹ disponível em <http://abel.hive.no/oj/musikk/trompet/haydn/recording/> acesso em 11/09/2019

Outros ambientes vivenciados em estágios diversos

Após uma análise das categorias apontadas como relevantes em cada estágio, uma breve análise a respeito do ambiente musical que esses pesquisados viveram também pode trazer informações importantes, conforme alertado por Sosniak (2006). Esse procedimento visa fornecer aos educadores maior quantidade de ferramentas para o desenvolvimento de crianças que não nasceram em famílias onde o ambiente é considerado mais adequado para o desenvolvimento de determinadas áreas.

Com exceção de Håkan e Sergei, os demais pesquisados cresceram em um ambiente onde a prática musical era feita de forma coletiva. Participaram de bandas, orquestras e conjuntos musicais diversos. O professor de Håkan, Bo Nilsson, restringia sua participação em bandas e o pai de Sergei por ter como base a tradição do ensino de piano, atividade quase sempre individual, educou-o nesse mesmo formato. Esses dois solistas foram os únicos a apresentarem um perfil direcionado para uma carreira de solista já nos primeiros anos de estudos, como o apresentado pelos pesquisados de Wagner (2015).

A vida em grandes cidades também se mostrou uma constante entre os pesquisados. Todos vivenciaram o terceiro e quarto estágio em cidades como Los Angeles, Moscou, Paris, Nova Iorque, Oslo e Londres.

Rafael, Timofei, Maurice, Ole, Alison e Pacho tiveram experiência como trompetistas profissionais em orquestras sinfônicas antes de se tornarem solistas. Entretanto, apenas um deles, Timofei Dokshizer, conciliou sua carreira de solista ao longo de todos os anos como 1º trompetista da Orquestra do Teatro Bolshoi.

Dentre os nove solistas estudados, chama a atenção também o fato de que seis deles tiveram experiências com música popular, nem todos tão aprofundados como os casos de Rafael, Wynton e Ole, porém relatadas em seus históricos.

Realizadas essas análises, foi possível construir um quadro de referências quanto aos quatro estágios de desenvolvimento de um solista internacional de trompete com suas categorias e fatores relevantes em cada estágio:

QUADRO 25 - QUADRO DE REFERÊNCIA DOS QUATRO ESTÁGIOS DE UM SOLISTA INTERNACIONAL DE TROMPETE.

4 estágios do desenvolvimento de um solista internacional de trompete	
1º Estágio	Inicial
Idade de início	Entre cinco e doze anos de idade
Ambiente familiar	Em sua maioria constituída por pais músicos profissionais. Sete possuíam ao menos um dos pais músicos, sendo seis deles profissionais e um amador.
Professor	Na maioria dos casos o próprio pai, quando não, o primeiro professor é

	relatado como carinhoso e/ou habilidoso com crianças.
2º estágio	Intermediário
Professor	Trompetistas profissionais, alguns deles considerados extremamente capacitados, ou reconhecidos como bons professores
3º estágio	Avançado
Professor	Oito dos nove solistas estudados passaram por mudanças geográficas em busca de professores experts. Os professores que não atuavam como solistas eram principais trompetistas de orquestras renomadas.
Competições	Seis dos nove solistas estudados receberam premiações em competições internacionais, cinco destes receberam o primeiro prêmio uma grande competição internacional e dois deles receberam o primeiro prêmio em mais de uma competição internacional.
4º estágio	Profissional
Repertório	Oito dos nove solistas estudados, desenvolveram ou ajudaram a desenvolver o repertório do instrumento através de transcrições e encomendas de novas obras.
Gravações	Todos os solistas estudados realizaram gravações comerciais de concertos para trompete e orquestra
Redes de apoio	Todos os solistas estudados contaram com uma rede de apoio envolvendo maestros, produtores e agentes para alavancar suas carreiras de solistas.
Outras informações	Todos vivenciaram o terceiro e quarto estágio de desenvolvimento da expertise em grandes cidades Sete dos solistas estudados possuem curso superior em música. Sete Trabalharam como trompetistas de orquestras sinfônicas. Seis Trabalharam como trompetistas de música popular.

Fonte: elaborado pelo autor.

Uma vez apresentados os resultados das análises da trajetória dos nove solistas internacionais pesquisados, nas próximas páginas são apresentadas as considerações finais do estudo realizado nesta tese.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de investigar os processos de formação de um solista internacional de trompete, esta tese foi fundamentada em três atividades principais: 1. A pesquisa sobre a ciência da expertise, sobretudo os estágios do desenvolvimento da expertise apresentados pelos autores Anders Ericsson (2016), Isabela Wagner (2015) e Rena Subtonik e Carol Jarvin (2005); 2. A construção de resumos bibliográficos dos solistas estudados realizada a partir de coletas de dados em fontes diversas; 3. A organização das trajetórias de vida dos nove solistas estudados dentro de quatro estágios do desenvolvimento da expertise propostos pelo referencial teórico.

Das análises dessas trajetórias de vida foi possível compreender os processos de desenvolvimento envolvidos na construção de uma carreira de um trompetista solista. A proposta de observação dessas trajetórias sob a ótica de estágios de desenvolvimento da expertise permitiu apontar os principais elementos envolvidos em cada etapa desse processo, fossem comuns a todos ou para a maioria dos solistas pesquisados, resultando em um panorama geral que visa servir de referência inicial para professores e trompetistas interessados em compreender os caminhos trilhados por um solista internacional de trompete.

Os resultados das análises evidenciaram similaridades entre os fatores relevantes apontados nos estágios apresentados pela revisão de literatura e os processos de desenvolvimento vivenciados pelos solistas. Tais resultados permitiram a elaboração de um quadro com quatro estágios do desenvolvimento trilhados por estes solistas.

Em síntese, os quatro estágios reúnem os seguintes aspectos. No primeiro estágio o início no instrumento ocorreu entre cinco e doze anos de idade, com sete dos nove solistas pesquisados pertencendo a um ambiente familiar com pais músicos. Seis deles profissionais e um músico amador. Na maioria dos casos o primeiro professor foi o próprio pai, quando não, o primeiro professor foi relatado como carinhoso e/ou habilidoso com crianças. No segundo estágio os solistas estudados contaram com a orientação de professores que atuavam como trompetistas profissionais, alguns deles considerados extremamente capacitados, ou reconhecidos como bons professores. O terceiro estágio é marcado por mudanças geográficas em busca de professores *experts* e a participação em competições. Os professores que não atuavam como solistas eram principais trompetistas de orquestras renomadas. A maioria dos solistas estudados recebeu premiações em competições internacionais. O quarto e último estágio é marcado pelo desenvolvimento de repertório para o instrumento, gravações comerciais e uma rede de apoio envolvendo maestros, produtores e agentes.

Devido à natureza do material coletado, a maior parte das informações foi utilizada

para apresentar o processo de formação educacional dos solistas estudados. Apesar das diferentes gerações e nacionalidade dos trompetistas analisados, não foram encontradas diferenças significativas no processo de formação destes solistas. É possível que pesquisas futuras, com um maior número de pesquisados, possam trazer maiores informações a respeito das relações sociais e de mercado que envolvem o desenvolvimento dessa carreira.

O período médio de quinze anos até o reconhecimento como um solista internacional de trompete mostrou-se um pouco abaixo da média de dezessete anos para o reconhecimento de solistas internacionais de piano na pesquisa de Bloom (1985) e dos dezoito anos necessários para a formação de um solista internacional de violino de acordo com o relatado por Wagner (2015). Um dos fatores encontrados em todas as pesquisas analisadas por Sosniak (2006) foi o período de tempo percorrido até que os pesquisados tenham se tornado *experts* em suas áreas. De acordo com Sosniak (2006), muito pesquisadores trabalham com a hipótese de que para auxiliarem o desenvolvimento de futuros *experts* seria necessário entender como se cria e se mantém a motivação necessária para o aprendizado contínuo em longos períodos. Embora o material coletado sobre os trompetistas pesquisados nem sempre tenha permitido apontar referências precisas a respeito das motivações que possuíam, em oito dos pesquisados foram encontrados indícios de grande interesse pela aprendizagem do instrumento já no primeiro estágio, sendo o total de pesquisados atingido já no segundo estágio de desenvolvimento.

O apoio familiar, fundamental nos três estágios iniciais, mostrou-se significativo em todos os solistas estudados, não sendo encontrado nenhum relato de pais que não apoiaram seus filhos na carreira escolhida. Quando ao suporte financeiro oferecido pela família, devido a situações econômicas precárias encontradas em muitos casos, a maioria dos solistas estudados foi responsável por custear seus estudos já a partir do terceiro estágio.

Com exceção de Rafael Méndez e Sergei Nakariakov, que tiveram seus pais como principais professores ao longo de todo seu desenvolvimento, os demais solistas tiveram em média três principais professores, tendo recebido orientação por um tempo médio de sete a nove anos. Também com exceção de Rafael e Sergei, todos os demais possuem diploma de conclusão de cursos avançados em conservatórios ou na graduação.

Um fator relevante foi à presença dos conservatórios franceses relacionados à formação de cinco dos solistas estudados. Embora o nível técnico dos professores possa ser considerado elevado desde os primeiros estágios, apenas três solistas receberam orientação constante de solistas internacionais.

A busca pela expansão do repertório para o instrumento também foi constante em oito dos pesquisados. Com exceção de Wynton Marsalis, todos os solistas possuem estreias em

seus currículos de concertos dedicados a eles, algumas dessas obras já se tornaram parte da literatura tradicional do instrumento. Håkan Hardenberger e Ole Antonsen são os responsáveis pelo maior número de estreias de concertos dedicados a eles. Todos se utilizaram de transcrições de outros instrumentos em diversas gravações. Com exceção de Rafael Méndez, cujo repertório consistia em transcrições e composições próprias, os demais utilizaram na maioria das vezes, transcrições realizadas por outros.

Quanto a possível aplicabilidade dos resultados encontrados nessa pesquisa para o desenvolvimento de futuros trompetistas no país, algumas considerações também podem ser realizadas. De acordo com Sosniak, os estudos com *experts* contribuem para entender o processo de desenvolvimento destes e aumentar esse número, beneficiando não apenas os indivíduos, mas a sociedade (SOSNIAK, 2006). Ericsson afirma que uma vez que o *expert* realiza algo e demonstra como pode ser feito, outros podem aprender a técnica e segui-la. O simples fato de saber que algo pode ser feito inspira outras pessoas a fazer o mesmo (ERICSSON, 2016). Diante do exposto, os dados obtidos nesta pesquisa podem ajudar professores de diversas instituições de ensino musical brasileiras a compreenderem os caminhos trilhados pelos trompetistas estudados e elaborarem ações que permitam que esse processo seja reproduzido, não com o intuito de criar escolas de solistas, mas sim, de oportunizar a formação de trompetistas mais bem capacitados.

Com um período médio de 15 anos para a formação de um solista de trompete, a elaboração de um programa envolvendo distintas instituições, desde as responsáveis pela iniciação musical como bandas e fanfarras, passando por instituições de ensino intermediário como conservatórios e escolas técnicas e culminando nos cursos de graduação e pós-graduação em nossas universidades, poderia auxiliar estudantes a vislumbrarem um caminho a ser percorrido.

A leitura deste trabalho poderia também contribuir para a conscientização dos distintos papéis que professores e instituições possuem nos diversos estágios de desenvolvimento da expertise.

Instituições responsáveis pela iniciação musical, cientes da importância de um início musical prazeroso e de qualidade, poderiam priorizar a contratação de professores capacitados, ou na ausência destes, estimular os professores de seus quadros a buscarem aprimoramento constante com trompetistas mais qualificados. Dessa forma, estes professores poderiam atuar como multiplicadores de conhecimento especializado, ainda que não sejam eles mesmos *experts* no instrumento.

Instituições de nível intermediário e avançado em nosso país, a exemplo do Conservatório de Paris, poderiam criar concursos internos com a encomenda de obras,

contribuindo para a construção de um repertório brasileiro para trompete solista e, certamente, contribuir ainda para o desenvolvimento de classes de composição. Outro passo fundamental seria a compreensão de que a prática da atividade como solista possui importância equivalente à prática orquestral ou de música de câmara, e que negligenciá-la por conta de uma pretensa falta de demanda apenas contribui para a permanência desse quadro.

A inclusão da prática da música popular em conjunto com a música de concerto também poderia ser estimulada. Além dos benefícios de aprender música de forma mais ampla e estar em conformidade com o caminho traçado pela maioria dos trompetistas pesquisados, a prática de música popular poderia ofertar ótimas oportunidades de performance a esses estudantes. Enquanto recitais de trompete ainda são eventos esporádicos, rodas de choro e “*jam sessions*”, por exemplo, são atividades rotineiras encontradas em muitas cidades no país.

Adaptar práticas relativas à formação de instrumentistas às necessidades atuais ampliando as perspectivas de estudantes a partir de práticas estabelecidas pode ser fundamental no processo de propiciar jovens a atingir seus objetivos como músicos. No caso do trompete, instrumento avaliado neste trabalho, entende-se que essa é uma realidade tangível e necessária para se ter uma formação eficiente.

Por fim, enfatiza-se mais uma vez que a partir desta pesquisa, possam ser estimulados aqueles que sonham com esta carreira, a buscar esse objetivo e que possam encontrar no nosso país uma formação e ferramentas que possibilitem trilhar este caminho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIRAULT, Ray J.; BRANSON, Robert K. Educators and Expertise: A Brief History of Theories and Models. In: K. ANDERS ERICSSON (Cambridge) (Ed.). *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 69-86.
- ANDRE, Maurice. *Un vie pour la trompette*. França. Disponível em: <<http://www.maurice-andre.fr/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- ANDRE, Maurice; MARTIN, Thierry. *Le Soleil doit pouvoir briller pour tout le monde: Souvenirs et mémoires de la trompette du siècle*. Paris: Publibook, 2007.
- ANDRIS Nelsons and Håkan Hardenberger in conversation with Sarah Willis. Produção de Berlin Philharmoniker Digital Concert Hall. 2015. (21 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.digitalconcerthall.com/en/interview/20417-3>>. Acesso em: 08 mar. 2019.
- ANTONSEN, Ole Edward. *Ole Edward Antonsen*. Göteborg (Suécia). Disponível em: <<http://www.oleedvardantonsen.com/>>. Acesso em: 1 set. 2019.
- BALSOM, Alison. *Alison Balsom*. Disponível em: <<http://www.alisonbalsom.com/>>. Acesso em: 01 set. 2019.
- BARRINGTON, Daines. *Account of a very remarkable young musician: In a letter from the Honourable Daines Barrington*. Disponível em: <<http://rstl.royalsocietypublishing.org/content/60/54.full.pdf+html>>. Acesso em: 03 fev. 2018.
- BARTH, Verena Jakobsen. *Die Trompete als soloinstrument in der kuntmusik europas seit 1900*. Göteborgs Universitet. 2007.
- BBC, Radio. *New Generation Artists*. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/3jX17G12hFyt6l7WPThxKCx/about-the-ngas>>. Acesso em: 27 jul. 2019.
- BDTD. *Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações*. Disponível em: <<http://bdtd.ibict.br/vufind/>>. Acesso em: 21 abr. 2019.
- BILLINGTON, Michael. *Gabriel – review*. 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/2013/jul/21/gabriel-review>>. Acesso em: 27 jul. 2019.
- BLOOM, Benjamin S. *Developing Talent in Young People*. New York: Ballantine Books, 1985.
- BONNEVILLE-ROUSSY, A., LAVIGNE, G.L., & VALLERAND, R.J. (2011). *When passion leads to excellence: The case of musicians*. *Psychology of Music*, 39, 123-138. Disponível em <https://psycnet.apa.org/doi/10.1177/0305735609352441> acesso em 01/09/2019.
- BRASIL. Lei nº 8069, de 13 de julho de 1990. *Estatuto da criança e do adolescente anotado e interpretado* [legislação na internet]. Brasília; 1990. Disponível em <http://www.adolescencia.org.br/site-pt-br/adolescencia>
- BRASIL. Saberes e práticas da inclusão: desenvolvendo competências para o atendimento às necessidades educacionais especiais de alunos com altas habilidades/superdotação. [2. ed.] / coordenação geral SEESP/MEC. - Brasília : MEC, Secretaria de Educação Especial, 2006. 143 p. (Série : Saberes e práticas da inclusão).
- BRASS Chats Episode 34: Håkan Hardenberger. Produção de Brass Chat. 2017. (40 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.brasschats.com/interviews/brass-chats-episode-34-hkan-hardenberger>>. Acesso em: 01 set. 2019.

CAPES/MEC. *Plano Nacional de Pós-graduação - PNPg 2000-2019*. Brasília (DF): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior; 2004. Disponível em <http://www.capes.gov.br/capes/porta1/conteudo/PNPg_2005_2010.pdf> Acesso em 21 abril 2019.

CARROLL, Edward. *Extreme Repertoire*. 2009. Disponível em: <<http://edwardcarrollmusic.com/repertoire/>>. Acesso em: 23 mar. 2019.

CHENETTE, Stephen. “*It’s my greatest joy*”: *An interview with Maurice Andre*. International Trumpet Guild, Março, 2001. Disponível em: <http://www.maurice-andre.fr/0103chen.pdf> acesso em: 20/02/2019. p. 8 - 18.

CHESSCOM. *How To Become A Chess Grandmaster*. Disponível em: <<https://www.chess.com/article/view/how-to-become-a-chess-grandmaster>>. Acesso em: 01 jan. 2019.

CHI, Michelene T. H. Two Approaches to the Study of Experts’ Characteristics. In: K. ANDERS ERICSSON (Cambridge) (Ed.). *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 21-30.

CIGOLEA, Cristinel Nicuta. *A Narrative Perspective on the Study of Select Professional Trumpeters’ Experiences: Shaping a Musical Life*. 2014. 131 f. Tese (Doutorado em Música) - Curso de Musical Arts, Graduate Department Of Music University Of Toronto, Toronto, 2014.

CUPERTINO, Christina Menna Barreto (Org.). *Um olhar para as altas habilidades: Construindo caminhos*. São Paulo: FDE. Secretaria de Educação, 2008. 87 p.

DAVIDSON, Jane W. et al. The role of parental influences in the development of musical performance. *British Journal Of Developmental Psychology*, [s.l.], v. 14, n. 4, p.399-412, nov. 1996. Wiley-Blackwell. <http://dx.doi.org/10.1111/j.2044-835x.1996.tb00714.x>. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/231529168_The_role_of_parental_influences_in_the_development_of_musical_ability>. Acesso em: 06 maio 2017.

DESSEN, Maria Auxiliadora; POLONIA, Ana da Costa. *A família e a escola como contextos de desenvolvimento humano*. Paideia, Ribeirão Preto, v. 36, n. 17, p.21-32, jan. 2007.

DISCOGS. *Pierre Thibaud Discography*. Disponível em: <<https://www.discogs.com/artist/845786-Pierre-Thibaud>>. Acesso em: 25 ago. 2019.

DOKSHIZER, Timofei. *The Memoirs of Timofei Dokshizer*. Westfield: International Trumpet Guild, 1997.

DULIN, Mark. *Virtuosity defined: an interview with Håkan Hardenberger*. International Trumpet Guild Journal – January 2009. p. 6 – 16.

EDUCAÇÃO, Mundo. *Mundo Educação - História Geral: Idade Contemporânea - Revolução Russa*. Disponível em: <<https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiageral/nep.htm>>. Acesso em: 19 ago. 2019.

ERICSSON, K. Anders et al (Ed.). *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

ERICSSON, K. Anders. *Peak: secrets from the new science of expertise*. Boston: Hmh, 2016.

EULOGIO, Héctor Antonio Meza. *Pacho Flores: «la trompeta en la música está desde el principio de la humanidad»*. 2016. Disponível em: <<http://reversos.mx/pacho-flores-la-trompeta-la-musica-esta-desde-principio-la-humanidad/>>. Acesso em: 28 jul. 2019.

FLORES, Pacho. *Pacho Flores*. Disponível em: <<http://www.pachoflores.com/>>. Acesso em: 01 set. 2019.

- FRANCES L. VAN VOORHIS. MdrC Building Knowledge To Improve Social Policy (Ed.). *The Impact of Family Involvement on the Education of Children's Ages 3 to 8: A Focus on Literacy and Math Achievement Outcomes and Social-Emotional Skills*. New York: MdrC, 2013. Disponível em: <https://www.mdrC.org/sites/default/files/The_Impact_of_Family_Involvement_FR.pdf>. Acesso em: 06 maio 2017.
- GABRIEL, Flávio. *Trompete Online América Latina entrevista Pacho Flores*. 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/trompeteonline/videos/2180533552020314/>>. Acesso em: 28 jul. 2019.
- GAGNÉ, F. (2009). Building gifts into talents: Detailed overview of the DMGT 2.0. In B. MacFarlane, & T. Stambaugh, (Eds.), *Leading change in gifted education: The festschrift of Dr. Joyce VanTassel-Baska*. Waco, TX: Prufrock Press. Tradução - Zenita Guenther CEDET/ASPAT – Brasil
- GALVÃO, Afonso. Pesquisa sobre expertise: perspectivas e limitações. *Temas em Psicologia da Sbp*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 3, p.223-237, out. 2001.
- GARLAND, Phyl. *Musical Genius Reaches Top at 21*. 1983. Disponível em: <https://wyntonmarsalis.org/pdf/Magazine%20Articles.MCIII/Ebony/Ebony_March1983_W_M.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2019.
- GAUER, Gustavo. Desenvolvimentos da psicologia experimental. In: GOMES, W. B., GAUER, G. & SOUZA, M. L. (2007). *História da Psicologia*. Manuscrito em preparação. Disponível em <https://slidex.tips/download/a-teoria-da-evoluao-e-a-psicologia-gustavo-gauer-universidade-federal-do-rio-gra> acesso em 07/10/2019.
- GERHARDT, KJ.; ABRAMS, RM. *Fetal exposures to sound and vibroacoustic stimulation*. J Perinatol. 2000 Dec;20(8 Pt 2):S21-30. disponível em <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/11190697> consultado em 30/04/2017
- GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. - São Paulo: Atlas, 2002.
- GOOGLE. *Google Acadêmico*. Disponível em: <<https://scholar.google.com.br/>>. Acesso em: 21 abr. 2019.
- HAKAN Hardenberger. Direção de Ken Howard. 1992. (48 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v0RkeF6paRw>>. Acesso em: 18 mar. 2019.
- HARDENBERGER, Håkan. *Håkan Hardenberger*. Disponível em: <<http://www.hakanhardenberger.com/site/>>. Acesso em: 1 set. 2019.
- HICKMAN, Jane W.; LYREN, del. *Magnificent Méndez: A biography of Rafael Méndez (1906 - 1981) "The World's Greatest Trumpeter"*. 2. ed. Tempe: Summit Records, 2005.
- HUGHES, Mark. *Q&A with Alison Balsom and Houston Symphony Principal Trumpet Mark Hughes*. 2014. Disponível em: <<https://www.houstonsymphony.org/qa-alison-balsom-houston-symphony-principal-trumpet-mark-hughes/>>. Acesso em: 26 jul. 2019.
- INTERVIEW with Sergei Nakariakov. Produção de The XVI International Tchaikovsky Competition. 2019. (8 min.), son., color. Disponível em: <<https://tch16.medici.tv/en/news/interview-sergei-nakariakov/>>. Acesso em: 29 ago. 2019.
- JAZZED. *A conversation with Wynton Marsalis*. Disponível em: <<http://www.jazzedmagazine.com/articles/spotlight/a-conversation-with-wynton-marsalis/>>. Acesso em: 03 mar. 2019.
- JEAL, Erica. *Interview Alison Balsom: The top brass*. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/music/2010/oct/07/alison-balsom-interview>>. Acesso em: 27 jul. 2019.

- LANG, Lang. *Journey of a Thousand Miles: My Story*. New York: Spiegel & Grau, 2008.
- LAPLACE, Michel. “*Les Fondateurs de l’école française de trompette: Merri Franquin, Eugène Fouveau et Raymond Sabarich.*” *Brass Bulletin* 29 (1980): 67 – 80.
- LEHMANN, Andreas C.; GRUBER, Hans. Music. In: K. ANDERS ERICSSON (Cambridge) (Ed.). *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 457-470.
- MASTERCLASSE Ole Antonsen (video 1 a 6). Coordenação de Flavio Gabriel. 2018. (240 min.), son., color.
- MCKEY, Willy. *Pacho Flores: uno de los mejores trompetistas del mundo es venezolano*. 2013. Disponível em: <<http://historico.prodavinci.com/2013/08/26/artes/pacho-flores-uno-de-los-mejores-trompetistas-del-mundo-es-venezolano-por-willy-mckey/>>. Acesso em: 28 jul. 2019.
- MCPHERSON, Gary E. (ed). *Musical Prodigies Interpretations from Psychology, Education, Musicology, and Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- MENARDI, Louis. *The Trumpet, Volume 2: Louis Menardi, Trumpet - Dix Études Pour Trompette (Raymond Sabarich) Demonstrating A Henri Selmer Paris Trumpet*. Disponível em: <https://www.amazon.com/Trumpet-Menardi-Trompette-Sabarich-Demonstrating/dp/B00KOR28R2/ref=sr_1_3?keywords=Sabarich&qid=1566706691&s=gateway&sr=8-3>. Acesso em: 25 ago. 2019.
- MÉNDEZ, Rafael. *Prelude to Brass Playing*. New York: Carl Fischer Inc., 1961.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). *Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade*. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- MUGGIATI, Roberto. *New Jazz - de Volta para o Futuro*. S.l: Ed.34, 1999.
- MUSICAL, Nota. *Ole Edward Antonsen*. 2018. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/notamusical/2018/10/19/ole-edvard-antonsen/>>. Acesso em: 10 jul. 2019.
- NO MORE wunderkind. Direção de Jan Schmidt-Garre. 2004. (56 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wTVf5qSeyQg>>. Acesso em: 01 set. 2019.
- OJTRUMPET. *Maurice Andre*. Disponível em: <<http://ojtrumpet.net/andre/>>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- OJTRUMPET. *Recordings of J. Haydn trumpet concerto*. Disponível em: <<http://abel.hive.no/oj/musikk/trompet/haydn/recording/>>. Acesso em: 11 set. 2019.
- OLVERA, Alejandra Rosas. *Rafael Méndez: Homenaje al trompetista mexicano*. S.l: Indautor, 2016. 308 p.
- OXFORD REFERENCE. *Daines Barrington*. Disponível em: <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095448629>>. Acesso em: 15 fev. 2017.
- PARTANEN, Eino et al. Prenatal Music Exposure Induces Long-Term Neural Effects. *Plos One*, [s.l.], v. 8, n. 10, p.78946-78946, 30 out. 2013. Public Library of Science (PLoS). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1371/journal.pone.0078946>. Acesso em 07/10/2019
- PASHLEY, Oliver. *Sergei Nakariakov*. 2019. Disponível em: <<https://interlude.hk/sergei-nakariakov-artist-of-the-month/>>. Acesso em: 25 jul. 2019.

RATLIFF, Ben. *George Butler, Executive at Prominent Jazz Labels, Is Dead at 76*. 2008. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2008/04/20/nyregion/20butler.html>>. Acesso em: 04 mar. 2019.

RENZULLI, Joseph S. The Three-Ring Conception of Giftedness: A Developmental Model for Promoting Creative Productivity. In: STERNBERG, Robert J. DAVIDSON, Jane W. *Conceptions of Giftedness*. Cambridge: Cambridge University Press 2005. P. 246-279.

ROMERO, & EDWARD, Frank. *Morceaux de concours pour trompette et cornet : contest pieces of the Paris Conservatory 1835-1999* / (Doutorado em Música)-University of Oklahoma, 2001.

SHOOK, Brian. *Last Stop, Carnegie Hall: New York Philharmonic Trumpeter William Vacchiano* (North Texas Lives of Musician Series). Texas A&M University Press, 2011.

SIGNIFICADOS. *Significados, conceitos e definições*. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

SILVA, Paulo Vinícius Carvalho; FLEITH, Denise Souza. A Influência da família no desenvolvimento da superdotação: A família e o indivíduo superdotado. *Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional*. São Paulo, v. 12, n. 2, p.337-345, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pee/v12n2/v12n2a05.pdf>>. Acesso em: 06 de maio de 2017.

SOSNIAK, Lauren A. Retrospective Interviews in the Study of Expertise and Expert Performance. In: ERICSSON, K. Anders et al (Ed.). *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 287-302.

SPRATT, C.; WALKER, R.; ROBINSON, B. *Mixed research methods*. Commonwealth of learning, 2004. Disponível em <http://tutor.nmmu.ac.za/med/articles/mixedmethods.pdf> acesso em 01/09/2019

STARR, William. *The Suzuki Violinist. A Guide for Teachers and Parents*. Summy Birchard Music, USA, 2000.

SUBOTNIK, Rena F.; JARVIN, Linda. Beyond Expertise: Conceptions of Giftedness as Great Performance. In: STERNBERG, Robert J. DAVIDSON, Jane W. *Conceptions of Giftedness*. Cambridge: Cambridge University Press 2005. p.343-357.

TARR, Edward. East Meets West: The Russian Trumpet Tradition from the Time of Peter the Great to the October Revolution, with a Lexicon of Trumpeters Active in Russia from the Seventeenth Century to the Twentieth. *Bucina: The Historical Brass Society Series, 4 (Book 4)* Hillsdale, NY, Pendragon Press (2003).

TARR, Edward. *The Trumpet*. Arizona: Hickman Music, 2008.

TRUMPETAREN som inte fick nog. Direção de Thor-Björn Bergman. 2014. (42 min.), son., color. Disponível em: <<https://vimeo.com/114431322>>. Acesso em: 01 set. 2019.

TRUMPETLAND. *Interview with Sergei Nakariakov*. 2017. Disponível em: <<https://www.trumpetland.com/interview/sergei-nakariakov-i-havent-changed-my-mouthpiece-and-trumpet-for-more-than-20-years>>. Acesso em: 25 jul. 2019.

VAYÓN, Pablo J.. *Pacho Flores Trompetista*. 2018. Disponível em: <https://www.diariodesevilla.es/mapademusicas/Pacho_Flores-entrevista_0_1302770158.html>. Acesso em: 29 jul. 2019.

VÍDEO da Semana - Håkan Hardenberger fala em entrevista com Marcelo Lopes. Produção de Osesp. 2015. (7 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5gwjfk7_yKo>. Acesso em: 20 mar. 2019.

VOLPI, Laura. *Once upon a tempo: a dip into the history of classical music competitions*. 2018. Disponível em: <<https://bachtrack.com/feature-history-music-competitions-naumburg-queen-elisabeth-geneva-long-thibaud-crespin>>. Acesso em: 29 ago. 2019.

WAGNER, Isabela. *Isabela Wagner Dr. Hab Sociology of career*. Disponível em: <<https://www.izabelawagner.com/>>. Acesso em: 24 dez. 2018.

WAGNER, Isabela. *Producing Excellence: The Making of Virtuosos*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2015.

WALLACE, John.; MCGRATTAN, Alexander. *The Trumpet – Yale Musical Instrument Series*. Yale University Press, 2012.

WYNTON Marsalis 1985 Profile: "Catching a Snake". Produção de A & e. S.I: A& e, 1985. (52 min.), son., color. Disponível em: <<https://wyntonmarsalis.org/videos/view/wynton-marsalis-1985-profile-catching-a-snake>>. Acesso em: 28 fev. 2019.

YIN, R.K. *Case Study Research: Design and Methods*. Newbury Park: SAGE Publications, 1989. Edição cultural.