



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

THERESA D'ÁVILA FEITOSA ALVES

MULHERES TROMPETISTAS:

Estudo Multicaso Acerca da Preparação para Performance de Três Trompetistas
Brasileiras

JOÃO PESSOA

2024

THERESA DÁVILA FEITOSA ALVES

MULHERES TROMPETISTAS:

Estudo Multicaso Acerca da Preparação para Performance de Três Trompetistas
Brasileiras

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba — UFPB — como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música — Área de Práticas Interpretativas (trompete).

Orientador: Prof. Dr. Ayrton Müzel Benck Filho

Coorientador: Prof. Dr. Fábio Henrique Gomes Ribeiro

JOÃO PESSOA

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A474m Alves, Theresa D'ávila Feitosa.

Mulheres trompetistas : estudo multicaso acerca da
preparação para performance de três trompetistas
brasileiras / Theresa D'ávila Feitosa Alves. - João
Pessoa, 2024.

89 f. : il.

Orientação: Ayrton Müzel Benck Filho.

Coorientação: Fábio Henrique Gomes Ribeiro.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Trompete. 2. Preparação para performance. 3.
Estratégias de estudo. 4. Trompetistas brasileiras. I.
Benck Filho, Ayrton Müzel. II. Ribeiro, Fábio Henrique
Gomes. III. Título.

UFPB/BC

CDU 780.646(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: **MULHERES TROMPETISTAS: ESTUDO MULTICASO
ACERCA DA PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE DE TRÊS
TROMPETISTAS BRASILEIRAS.**

Mestrando(a): THERESA D'ÁVILA FEITOSA ALVES

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **AYRTON MUZEL BENCK FILHO**
Data: 31/07/2024 21:03:22-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. AYRTON BENCK
Orientador/UFPB

Documento assinado digitalmente
 **RANILSON BEZERRA DE FARIAS**
Data: 31/07/2024 23:27:01-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. RANILSON BEZERRA DE FARIAS
Membro Externo à Instituição/UFRN

Documento assinado digitalmente
 **TANIA MELLO NEIVA**
Data: 31/07/2024 21:50:59-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. TÂNIA MELLO NEIVA
Membro Externo à Instituição/UFRN

João Pessoa, 31 de Julho de 2024

AGRADECIMENTOS

Obrigada minha mãe e o meu pai por terem me dado o privilégio de fazer parte de uma família de princípios. Também ao meu irmão, por me incentivar na música e por ser o melhor amigo que eu poderia ter na vida.

Ao meu parceiro, Estêvão Gomes, por refazer quantas vezes necessário for, a rota. Por não soltar a minha mão e se dispor ao alto preço dos encontros e desencontros da vida a dois.

Aos meus amigos, em especial, Ísis Queiroga e Almíres Guilherme, pelo abrigo sempre que precisei do aconchego de um lar.

Aos meus professores, fontes de conhecimento que me ajudaram a tornar o meu mundo, um mundo melhor.

Ao meu orientador, Ayrton Benck pela oportunidade de crescimento pessoal e profissional.

Ao meu Coorientador, Dr. Fábio Ribeiro por toda a ajuda em muitas outras etapas importantes.

Aos queridos César e Kátia, que não demoraram muito para se tornarem grandes amigos e confidentes de corredores.

A Universidade Federal da Paraíba por ter me dado a oportunidade de vivenciar momentos incríveis e construir laços afetivos para a vida inteira.

A todas as mulheres inspiradoras entrevistadas neste trabalho.

Aos professores que fizeram parte da banca examinadora.

Agradeço a vida e a música por ser tão generosa nessa caminhada, me mostrando os bons e maus caminhos. Chegando até aqui, era sabido que seria um preço alto, pessoas que antes faziam parte da minha rotina já não são tão presentes, mas ainda são razão do meu reconhecimento como trompetista e, antes de tudo, como mulher.

Gratidão pelo que se deu, apesar de tudo.

RESUMO

Esta pesquisa concentrou-se em descrever como acontece a preparação da performance de três trompetistas brasileiras ativas em orquestra sinfônica. Os objetivos específicos consistiram na realização de um questionário acerca do perfil demográfico das trompetistas brasileiras, coleta dos dados com as três trompetistas selecionadas, descrição da preparação para a performance de cada caso. Para isso, utilizamos o método quanti-qualitativo (Minayo; Sanches, 1993) e elementos de natureza descritiva e exploratória características do “estudo multicaso”. A coleta quantitativa dos dados dessa pesquisa foi o questionário, no qual as perguntas foram pensadas a partir da escala proposta por Rensis Likert. As entrevistas seguiram um padrão de perguntas semi-estruturadas (Gil, 1999). Focamos na síntese do conceito de prática individual apresentada por Jorgensen (1995) e aspectos das habilidades físicas (técnico-instrumentais), artísticas (interpretativos) e psicológicas das teorias de Vincent Cichowicz. Os resultados das entrevistas foram organizados por meio de tabelas, divididas com base nos nomes das trompetistas. Enquanto, a organização e análise de dados tiveram duas etapas: amostragem gráfica dos dados a partir dos enunciados que sintetizam uma ideia comum às trompetistas e descrição dos casos envolvidos na pesquisa. Mediante uma análise cuidadosa das entrevistas realizadas e da revisão bibliográfica, o estudo identifica lacunas importantes no conhecimento existente sobre a performance de trompetistas no contexto de orquestra sinfônica no Brasil. Além disso, ao explorar temas como a ansiedade na performance e as diferenças de gênero na preparação técnica e psicológica, a dissertação contribuiu para desmistificar estereótipos e promover um entendimento mais profundo das necessidades específicas das trompetistas brasileiras.

Palavras-chave: Preparação para performance; estratégias de estudo; trompetistas brasileiras; Trompete.

ABSTRACT

This research focused on describing how the performance preparation of three Brazilian trumpet players active in symphony orchestras takes place. The specific objectives consisted of carrying out a questionnaire about the demographic profile of Brazilian trumpet players, collecting data with the three selected trumpet players, and describing the preparation for the performance in each case. For this, we will use the quantitative-qualitative method (Minayo; Sanches, 1993) and elements of a descriptive and exploratory nature characteristic of the “multicase study”. The quantitative collection of data for this research was the questionnaire, in which the questions were designed based on the scale proposed by Rensis Likert. The interviews followed a pattern of semi-structured questions (Gil, 1999). We focused on the synthesis of the concept of individual practice presented by Jorgensen (1995) and aspects of physical (technical-instrumental), artistic (interpretive) and psychological skills of Vincent Cichowicz’s theories. The results of the interviews were organized through tables, divided based on they called. Two stages: graphic sampling of data based on statements that summarize an idea common to trumpet players and description of the cases involved in the research. Through a careful analysis of the interviews carried out and the literature review, the study identifies important gaps in the existing knowledge about performance of trumpet players in the context of symphony orchestras in Brazil. Furthermore, by exploring topics such as performance anxiety and gender differences in technical and psychological preparation, the dissertation contributed to demystifying stereotypes and promoting a deeper understanding of the specific needs of Brazilian trumpet players.

Keywords: Preparation for performance; Study strategies; Brazilian trumpeters; Trumpet

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Formação das trompetistas de orquestra sinfônica.....	50
Figura 2	Tipos de problema na performance.....	51
Figura 3	Total de mulheres que trabalham nas orquestras	52
Figura4	Principais fatores limitantes para a atuação de mulheres na orquestra sinfônica	53
Figura 5	O que falta para que as orquestras serem mais atraentes e inclusivas para mulheres	54
Figura 6	Características e qualidades inatas da mulher trompetista	55

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Vagas para trompetes das orquestras brasileiras estudadas	18
Quadro 2	Características da liderança tradicional e contemporânea	21
Quadro 3	Esquema do trinômio de reprodução, interpretação e performance musical e sua fundamentação	31
Quadro 4	Organização da performance	34
Quadro 5	Divisão das habilidades basilares do trompetista	37
Quadro 6	Termo de consentimento do perfil demográfico	42
Quadro 7	Bloco de perguntas (questionário demográfico)	41
Quadro 8	Bloco de perguntas (entrevistas)	45
Quadro 9	Outras estratégias (gênero e música)	45
Quadro 10	Semana livre	58
Quadro 11	Semana de concertos	59

LISTA DE ABREVIATURAS

ABEM	Associação Brasileira de Educação Musical
ABET	Associação Brasileira de Etnomusicologia
ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música
FIMUCA	Festival Internacional de Música em Casa
OPES	Orquestra Petrobras Sinfônica
OSBA	Orquestra Sinfônica da Bahia
OSB	Orquestra Sinfônica Brasileira
OSESP	Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo
UFCA	Universidade Federal do Cariri
UFPB	Universidade Federal Da Paraíba
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UNICAMP	Universidade Estadual de Campinas
UNIRIO	Universidade Estadual do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	EXPLORANDO OS DESAFIOS DAS DINÂMICAS DE GÊNERO NA PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE DE MULHERES TROMPETISTAS.....	16
3	LIDERANÇA DENTRE OUTROS CONCEITOS DE PODER NAS ORQUESTRAS	21
4	DIFERENÇAS DE GÊNERO: PONDERAÇÕES SOBRE OS ATRIBUTOS FÍSICOS PARA TOCAR TROMPETE.....	27
4.1	Preparação para a Performance	32
5	METODOLOGIA	40
5.1	Coleta de dados	42
5.2	Questionário.....	43
5.3	Entrevistas	46
5.4	Análise dos dados.....	49
6	DIMENSÕES SOBRE ROTINA E PREPARAÇÃO DE MULHERES TROMPETISTAS NOS CASOS ESTUDADOS.....	57
6.1	Rotina da prática instrumental	58
6.2	Preparação para a Performance: Estratégias de estudo	62
6.3	Estratégias de suporte e outras estratégias	67
7	IMPLICAÇÕES E CONTRIBUIÇÕES DO ESTUDO.....	69
	REFERÊNCIAS.....	71
	ANEXO I.....	74
	APÊNDICE.....	79

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é uma continuidade do trabalho de conclusão de curso intitulado *“Mulheres em Bandas de Música: uma pedagogia feminista”*, apresentado na Universidade Federal do Cariri em 2021. O objetivo inicial do estudo foi promover uma releitura da realidade das bandas de música, a partir da contextualização de políticas e pedagogias feministas.

Embora o acesso à internet já permitisse acompanhar trompetistas em âmbito nacional e internacional, o contato ainda era restrito. Trompetistas como Marie Speziale, Barbara Butler e Susan Slaughter já possuíam carreiras consolidadas como solistas e musicistas de orquestra, enquanto não havia registros quanto à atuação profissional de trompetistas brasileiras. Esse cenário começou a se transformar com a criação do movimento “Trompetistas Brasileiras”, em 2017, idealizado pela trompetista Evelin Borges por meio de um grupo virtual no WhatsApp.

Posto isso, foi durante a pandemia, que registramos uma mobilização significativa de trompetistas nacionais e internacionais, por meio de entrevistas semiestruturadas com 70 participantes, fortaleceu ainda mais o movimento das Trompetistas Brasileiras. Embora a página já existisse, foi nesse período que ela se desenvolveu e ganhou visibilidade, contando com o apoio de outras protagonistas: Theresa Feitosa (entrevistas e direção); Daniella Garcia (entrevistas e direção); Rafaella Goi (designer e ilustradora) e Andressa Lima (designer gráfico). Todas somaram ao projeto, contribuindo para um espaço mais representativo e inclusivo para as mulheres na música.

O movimento teve como propósito reconhecer e divulgar o trabalho das trompetistas no Brasil, além de impulsionar um novo campo de estudo em torno do trompete. Desde então, a troca de informações e o contato entre trompetistas têm ocorrido de forma mais rápida e efetiva. E, considerando o desejo constante de aprofundar os estudos sobre a prática instrumental e aprimorar a performance por meio de leituras e vivências, identificaram a necessidade de articular tais conhecimentos ao público feminino do trompete. Foi a partir de inquietações e experiências vividas pela própria autora que surgiu a motivação para investigar o tema.

Assim, o objetivo central da pesquisa passou a ser descrever como ocorre a preparação da performance de três trompetistas brasileiras, a partir das demandas específicas do repertório de orquestra sinfônica. E, em busca de responder ao problema central de como acontece a preparação da performance de três mulheres trompetistas brasileiras, nossos objetivos específicos se dividiram: 1) identificar e compreender o que a literatura tem a dizer sobre mulheres trompetistas em orquestras sinfônicas; 2) identificar e caracterizar os conceitos de preparação para a performance [relações entre estratégias de estudo]; 3) Identificar e refletir os principais elementos sociais do processo de preparação para a performance das trompetistas nas orquestras [relações entre a música e o social, diferenças de gênero, relações de poder, etc.]; 4) Identificar e refletir de que maneira os elementos conceituais sobre performance se apresentam nos contextos sociais das trompetistas investigadas.

O performer é frequentemente reduzido à execução de uma obra musical, quando, na verdade, um dos maiores desafios reside na preparação para esse momento. Rink (2003, p. 75) afirma que “o intérprete deve ter consciência e compreensão da estrutura imediata e de maior escala da própria música, uma ‘estratégia’, com a qual dá vida à música e adquire resiliência para suportar as exigências físicas e tensões psicológicas da performance pública” (tradução nossa). Lehmann, Sloboda e Woody (2007) acrescentam que “a prática não só nos permite executar uma determinada peça musical, mas também ajuda a estabelecer representações cognitivas genéricas, isto é, mentais” (tradução nossa).

Diversas estratégias têm sido utilizadas para otimizar o processo de preparação da performance e alcançar os objetivos enquanto performers. Chaffin et al. (2008) mencionam ações como escolha de digitação, seleção de compassos como pontos de referência, espaçamento entre sessões práticas, gerenciamento da frustração e uso de técnicas de atenção durante a performance. Jorgensen (2004) classifica essas estratégias em quatro grandes grupos: estratégias de planejamento e preparação, de execução, de avaliação e de regulação (metaestratégias).

A partir de uma leitura abrangente da literatura, dividimos as estratégias de estudo em categorias técnico-instrumentais, interpretativas, físicas e psicológicas. No caso do trompete, Cichowitz organizava essas abordagens em quatro grandes áreas: estética, acústica, anatomia e psicologia (Loubriel, 2010). As habilidades físicas incluíam estudos de respiração, embocadura, ataques e digitação; enquanto as

artísticas englobavam conceitos de som, adaptação à acústica da sala, versatilidade estilística e disposição pessoal do músico.

Embora exista um acervo significativo de pesquisas que tratam da performance musical e, mais especificamente, da preparação para a performance, ainda há muito a ser explorado sobre a presença feminina no trompete brasileiro. Por essa razão, este trabalho concentrou-se na realização de um estudo multicaso com três trompetistas brasileiras, com o objetivo de compreender como ocorre a preparação da performance, bem como o uso de estratégias no contexto em que estão inseridas.

A leitura criteriosa dos estudos relacionados ao tema, mesmo daqueles que não tratam diretamente do objeto central da pesquisa, foi essencial para fundamentar os questionamentos levantados. Neste trabalho, não se pretende enfatizar conflitos entre gênero e a prática trompetista, mas sim contribuir para a desconstrução de preconceitos ainda presentes na comunidade musical, especialmente no que diz respeito à técnica instrumental e às condições físicas das mulheres trompetistas.

Dessa maneira, consideramos os trabalhos que apontam para distinções fisiológicas que impactam a prática instrumental. Por exemplo, em *Arnold Jacobs: Song and Wind*, o autor relata testes realizados em estúdios especializados que demonstram que a capacidade pulmonar média das mulheres varia entre três e quatro litros — inferior à dos homens de mesma estatura (Jacobs, 1996, tradução nossa).

Também localizamos estudos que relacionam questões de gênero à psicologia da música, com destaque para a ansiedade na performance. Nascimento (2013), ao investigar o uso de betabloqueadores entre estudantes de música da UFMG, revelou que 88,24% das mulheres entrevistadas relataram sentir ansiedade durante os estudos diários, enquanto esse índice entre os homens foi de 70% (Nascimento, 2013, p. 103).

A partir da análise dos trabalhos mencionados, foram elaboradas perguntas norteadoras para a investigação: *Como avaliam sua preparação para a performance? Ser mulher e trompetista influência de forma negativa ou positiva no ato de performar? Existe diferença de gênero na preparação para a performance? O público feminino tende a se sentir mais ansioso antes ou durante a performance? É possível pensar em estratégias específicas para mulheres trompetistas? Que tipo de estratégias seriam essas — técnicas, interpretativas ou psicológicas?*

A dissertação foi organizada em três momentos. No primeiro, destacamos a revisão da literatura e a sistematização dos conceitos fundamentais do estudo. Foram

discutidos os desafios das dinâmicas de gênero na preparação da performance de mulheres trompetistas, incluindo um breve panorama histórico sobre a presença feminina no instrumento. Ao analisar a bibliografia, identificamos lacunas ainda não resolvidas, tanto no campo acadêmico quanto na prática cotidiana, indicando caminhos possíveis de transformação.

No segundo, apresentamos os aspectos metodológicos da pesquisa. Com o intuito de aprofundar a compreensão sobre as concepções e práticas das participantes, adotaram o método quanti-qualitativo, com abordagem descritiva por meio do estudo multicaso. A coleta de dados foi realizada em duas etapas: aplicação de um questionário para mapear as trompetistas atuantes e não atuantes no mercado de trabalho, seguida de entrevistas focalizadas com as participantes selecionadas, que previamente responderam ao questionário.

No terceiro e último capítulo, descrevemos e analisamos a rotina e os processos de preparação das trompetistas estudadas. Observamos que muitos professores ainda não oferecem orientações específicas voltadas ao público feminino, sobretudo no que diz respeito à ansiedade na/da performance. Por essa razão, optamos por delimitar a pesquisa ao entendimento dessas problemáticas vivenciadas por trompetistas brasileiras. Apesar das limitações enfrentadas, esperamos que este trabalho contribua significativamente para a área da Música, ao levantar características comuns entre estudantes de trompete e apontar fatores que podem contribuir para a melhoria da performance musical.

2 EXPLORANDO OS DESAFIOS DAS DINÂMICAS DE GÊNERO NA PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE DE MULHERES TROMPETISTAS

Esta sessão foi dedicada à revisão dos trabalhos e conceitos distintivos da literatura que abordam as palavras-chave deste estudo: preparação para performance, estratégias de estudo, trompetistas brasileiras e trompete. Isso posto, buscamos entender como ocorre a prática do instrumento, suas limitações e metodologias, no qual atrelados aos casos estudados, pudemos perceber os avanços e retrocessos da literatura. Também foi possível assim apresentar novas perspectivas, de maneira que isso contribua para a comunidade de mulheres trompetistas nas lacunas identificadas.

Foram encontrados poucos trabalhos que tratassem exclusivamente sobre esse tema no Brasil. Segundo um levantamento realizado pelo grupo de pesquisa “*Feminaria Musical*” em 2014, foram encontrados um total de 75 trabalhos que abordavam temas correspondentes a mulheres e música, prioritariamente dentro de suas articulações (CUNHA, 2014). Para isso, foram analisados os anais das três maiores associações musicais brasileiras no período de 2003 a 2013, são elas: Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) e Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM). “Este foi o primeiro trabalho do projeto de pesquisa intitulado “*Feminaria musical ou epistemologias feministas em música no Brasil 2: das experiências etnográficas, sendo resultado da continuação/ampliação de um projeto de pesquisa anterior denominado “Feminaria Musical ou epistemologias feministas em música no Brasil”, contemplado pelo Programa Permanecer 2012 como projeto de iniciação científica (Cunha, 2014).*

Em síntese, observamos que, apesar do número e aumento significativo das pesquisas relacionadas a gênero, não foi visto nenhum escrito que tenha se debruçado a respeito da performance das mulheres trompetistas, até a data referente à pesquisa acima. Outros trabalhos como “*História de Mulheres em Bandas de Música*”, Marcos Moreira (2013), levantam questões sociais que levaram um longo período temporal para a entrada das mulheres em grupos filarmônicos. Tudo isso, a partir de um resgate histórico e iconográfico sobre a presença de mulheres nas bandas de música do período oitocentista do nordeste brasileiro nos estados de Alagoas, Pernambuco e Bahia e das bandas de Aveiro e do norte de Portugal.

Identidade de gênero, experiência musical e escolaridade, Lucy Green (1997) é um resumo de alguns tópicos apresentados no livro da autora *Music, Gender and Education*. Trata-se, dessa maneira, de um panorama quanto às normas e tendências da prática musical abordadas com detalhes no livro.

Um escrito recente foi o de *Mulheres em Bandas de Música: uma pedagogia feminista* (2021), no qual buscou trazer um panorama da presença e atuação das mulheres instrumentistas. Nele, se discutiu a realidade das bandas de música no tocante a presença da figura feminina nas corporações, sobretudo, bandas civis, com entrevistadas localizadas em diferentes estados do Brasil como Ceará, Pernambuco, Minas Gerais e São Paulo.

Sempre tivemos mulheres nos cantos e nas cordas, Mayara Pacheco (2014) foi indispensável para que chegássemos a um quadro acerca da atuação feminina na música. Recentemente foi publicado “*O trompete e o feminino no Brasil: atuação profissional, obras de compositoras brasileiras para trompete e piano e estratégias de estudos para possíveis dificuldades técnicas*”, dissertação defendida por Bianca Santos (2023) no mestrado profissional em música da UNIRIO. Seu objetivo central foi a preparação de composições inéditas escritas por compositoras brasileiras e executadas por oito mulheres trompetistas, dentre elas, a própria autora do trabalho. Complementar à sua fundamentação teórica, também foram utilizados métodos e escritos acerca das estratégias de estudo, no qual a autora dividiu a aplicação das estratégias por sessões, cada qual correspondente às peças que estavam sendo trabalhadas

Sobre os trabalhos que tratassem essencialmente sobre a história de mulheres no trompete “*Women brass players in jazz: 1860 to the present*”, Lazarus Woodbury (1995) faz um aparato acerca dos obstáculos e oposições enfrentadas por mulheres cornetistas no século XIX, assim como “*Women as classically-trained trumpet players in the United States*, Dewey Card (2009) nos quais discutir a trajetória de mulheres trompetistas, sobretudo, solistas profissionais e musicistas de câmara.

“*Soft lips on cold metal: female brass soloists of the 19th and early 20th centuries*, Gavin Holman (2019) e *Bridges: pioneers in brass*, Glenn Bridges (1967) também realizaram um levantamento breve e detalhado acerca trajetória dessas musicistas, tendo em vista que muitas caíram no anonimato principalmente pela falta de registros fonográficos.

Durante a maioria do século XV e início do século XVI as mulheres praticamente não tinham acesso à educação musical, seja em escolas catedrais ou com um professor (Bowers; Tick, 1986, p. 17, tradução nossa). “Tradicionalmente, as mulheres iniciavam seus estudos na música como pianistas, harpistas, violinistas, violistas ou como cantoras, enquanto mulheres instrumentistas de metais durante 1890–1930 eram consideradas esquisitas” (Woodbury, 1995, p. 9, tradução nossa).

A dificuldade dos registros e a desorganização arquivística dos escritos impedem uma precisão acerca do aparecimento de mulheres instrumentistas de metal, sobretudo, trompetistas. Era comum que “muitas delas do século XIX começassem suas carreiras musicais em bandas compostas por familiares” (Woodbury, 1995, p. 9, tradução nossa), no qual muitos desses grupos eram formados por pessoas da mesma família com finalidades semelhantes, “apresentar em shows itinerantes nos Estados Unidos. Nesses grupos também era comum os membros tocarem vários instrumentos, dançarem, cantarem e se caracterizarem como personagens”. A exemplo disso, nomes como Edna White Chandler e Ida Bisbee, trompetistas, Velma Howell, trombonista e Claire Wheeler, tuba, foram descobertos em grupos que participavam desses circuitos nacionais” (Woodbury, 1995, p. 11, tradução nossa).

Moreira (2013) em *História de Bandas de Música*, chama atenção para essa formação, na qual muitas vezes “a família não permitia o convívio tranquilo entre os sexos no mesmo espaço musical no sentido do entendimento e da performance musical”, ou seja, sua fonte musical primária, consistia na família.

Holman (2019) destaca que Anna Theresa Berger (1850), Bertha Boardman (1870), Bessie Gilbert (1900) Mary Bernow (1890), Cora Antoinette Reiter (1910), Tansey Hilda (1975) também foram grandes cornetistas na história do trompete, muitas tendo estado à frente de grupos de câmara e participado de concursos nacionais do instrumento.

Também nos enveredamos por bibliotecas na busca de documentos que indicassem a presença feminina e sua entrada nos grupos e como esta situação decorreu em termos políticos, pedagógicos e sociais. No âmbito nacional, já é possível encontrar um número significativo de trompetistas formadas e atuantes, seja como professora em escolas de ensino regulares de música, em bandas de música, aulas particulares e projetos sociais.

Em algumas das orquestras profissionais brasileiras, a presença feminina se deu tardiamente (Santos, 2023, p. 27). A autora justifica, com base no levantamento realizado com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo — OSESP que de “106 integrantes da orquestra, 29 são mulheres, representando 27,35% do número total de músicos” (Santos, 2023, p. 28). Um ponto não incomum foi observado através das tabelas do levantamento supracitado, observando os naipes, separadamente, grande parte dessas mulheres estão concentradas nas cordas, sendo notória sua ausência nos naipes de sopro.

Sobre a participação feminina no trompete na história da OSESP — somente no ano de 2017, mais de 60 anos após sua fundação, a orquestra teria a participação de uma mulher integrando o naipe. Tal fato ocorreu quando, através de uma seleção entre os bolsistas do 48º Festival Internacional de inverno de Campos do Jordão, a autora deste trabalho — única mulher da classe de trompetes — foi selecionada para integrar a orquestra dos concertos de abertura do Festival (Santos, 2023, p. 31).

Frente a essa diversidade apresentada pela autora, bem como o fato da nossa investigação estar pautada na preparação da performance de mulheres trompetistas atuantes em orquestras brasileiras profissionais, faz-se necessário mais informações a respeito do número de trompetistas ocupantes nas orquestras brasileiras.

Quadro 1 - Vagas para trompetes das orquestras brasileiras estudadas.

Orquestras	Vagas de Trompete	Homens	Mulheres
Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo	5	5	-
Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal — SP	5	5	-
Orquestra do Theatro São Pedro	2	2	-
OSUSP	2	2	-
Bachiana Filarmônica Sesi — SP	2	2	-
Orquestra Sinfônica de Piracicaba	2	2	-
Orquestra Sinfônica de Campinas	4	4	-
Orquestra Sinfônica de Limeira	2	2	-
OSB — Orquestra Sinfônica Brasileira	2	2	-
Orquestra Petrobras Sinfônica — RJ	3	3	-
Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal — RJ	5	4	1
Orquestra Sinfônica Nacional	4	4	-
Orquestra Filarmônica de Minas Gerais	4	4	-
Orquestra Sinfônica do Espírito Santo	3	3	-
OSPA- Orquestra Sinfônica de Porto Alegre	4	4	-
Orquestra Sinfônica de Santa Catarina	2	2	-
Orquestra Sinfônica do Paraná	3	3	-

Orquestra Sinfônica de Goiânia	3	3	-
Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional	2	2	-
Orquestra Amazonas Filarmônica	4	4	-
Orquestra Sinfônica Theatro da Paz	2	2	-
OSBA — Orquestra Sinfônica da Bahia	3	3	-
Orquestra Sinfônica de Sergipe	3	3	-
Orquestra Sinfônica de Teresina	3	3	-
Total	74	73	1

Fonte: Santos (2023).

Segundo Santos (2023) apesar do resultado, ainda debilitado, os números desse levantamento eram iguais a zero, seja de trompetistas contratadas ou efetivas nas orquestras profissionais brasileiras pesquisadas pela autora. Parte dessa pesquisa foi dada através do coletivo “Trompetistas Brasileiras”, criado em 2017, por meio de um grupo virtual no *WhatsApp* pela trompetista Evelin Borges. Esse grupo teve como intuito reconhecer e apresentar o trabalho que vinha sendo desenvolvido pelas trompetistas do Brasil e resgatar a história daquelas que passaram pelo cenário de trompete.

No ano de 2020, durante o período pandêmico ocasionado pelo surgimento da COVID-19, o coletivo ganhou visibilidade com a série “Diálogos”. Foram 72 trompetistas, nacionais e internacionais, entrevistadas por meio de *lives* no *Instagram*. Instrumentistas dos Estado Unidos, Canadá, Argentina, Escócia, Jamaica, Inglaterra, Espanha e nomes como Ingrid Jensen, Mary Bolden, Andrea Motis, Kiku Collins, Bria Skonberg, Cindy Bradley foram foco nas entrevistas. Foram abordados assuntos sobre experiências, construção de uma marca pessoal para carreira profissional, dificuldades entre conciliar maternidade e os estudos, desafios da carreira acadêmica, problemas anatômicos decorrentes de acidentes e diferenças de gênero.

As entrevistas foram organizadas por um grupo seletivo: Andressa Lima (designer), Rafaella Gois (ilustração), Evelin Borges (organização e condução), Daniela Garcia (organização e condução) e Theresa Feitosa (organização e condução). Cada live contava com um roteiro semi-estruturado e a condutora era responsável por estudar sobre a trajetória das entrevistadas, visitar seus discos e preparar as perguntas.

3 LIDERANÇA DENTRE OUTROS CONCEITOS DE PODER NAS ORQUESTRAS

“A liderança é uma questão de atitude” (Khoury, 2010)

Um líder possui a capacidade de inspirar e guiar os outros, criando um ambiente próspero, onde indivíduos e equipes possam alcançar seus objetivos. O termo liderança vem sendo usado por pesquisadores em comportamento organizacional a mais de duzentos anos, mas ao que tudo indica a preocupação com a liderança seja tão antiga quanto a história escrita (Bergamini, 1994).

Muito se associa à habilidade de liderar à personalidade do indivíduo, mas para Chiavenato (2014), “a liderança ocorre como um fenômeno social e exclusivamente nos grupos sociais”. Ela é decorrente dos relacionamentos entre as pessoas em uma determinada estrutura social, em que nada se tem a ver com traços pessoais (Chiavenato, 2014).

O grupo tende a escolher como líder a pessoa que pode lhe dar maior assistência e orientação (que define ou ajude o grupo a escolher os rumos e as melhores soluções para seus problemas) para alcançar seus objetivos. A liderança é uma questão de redução da incerteza do grupo, e o comportamento pelo qual se consegue essa redução é a escolha, isto é, a tomada de decisão. Nesse sentido, o líder é um tomador de decisões ou aquele que ajuda o grupo a tomar decisões adequadas (Chiavenato, 2014, p.10).

Platão em “A república” (428–347 a.C.) já desenvolvia a ideia de liderança e gestão ao falar da construção de um estado justo, de um novo sistema de educação e treinamento dos líderes políticos, no qual se compreendia um regime de competências distintas como a sabedoria, a coragem, a temperança e o racional (Platão, 427–347 A.C., *Apud*, Nunes, 2000). Desse modo, quem seria o líder, então, senão aquele que detém a razão. Este conceito é ambivalente quando associado ao exercício de poder, logo, equiparado a dominação e controle sobre pessoas e coisas (Hooks, 2019, p. 131). “O poder significa o potencial de influência de uma pessoa sobre outras; é a capacidade de exercer influência, embora não signifique que ela seja realmente exercida” (Chiavenato, 2014, p. 157).

A liderança é, em certo sentido, um poder pessoal que permite que alguém influencie outras pessoas por meio de relacionamentos existir. A influência envolve uma transação interpessoal, em que um indivíduo age para provocar ou modificar um comportamento. Nesse relacionamento. Há sempre um líder (a pessoa que influencia) e o liderados (aqueles sujeitos à sua influência) (Chiavenato, 2014, p. 446).

O autor afirma que em uma organização, o poder é a capacidade de controlar as decisões e as ações de outras pessoas. Por outro lado, “a autoridade se refere ao poder legítimo, ou seja, o poder que tem uma pessoa a partir da sua posição que ocupa em uma estrutura” (Chiavenato, 2014, tradução nossa). Dessa maneira, entende-se que a autoridade está relacionada ao “respeito” socialmente construído.

Segundo os primeiros estudos sobre liderança, existem alguns traços de personalidade que diferenciam os pequenos líderes dos grandes líderes da história. “Traços como a inteligência, a assertividade, a coragem e a astúcia, entre outros, podem ser a base do comportamento característico de um líder” (Chiavenato, 2014, tradução nossa).

Quadro 2. Características da liderança tradicional e contemporânea.

Traços da personalidade	Competências de alta performance
• Autoritarismo • Obediência • O líder visto como um herói é o centro de atenção • Líder solitário e isolado • Posição hierárquica e de delegação • Habilidades especializadas em determinados áreas • Amplo conhecimento do mercado • Preocupação com a empresa no longo prazo • Ênfase em comando e controle • Orientação para a esfera interna • Crie consenso quando necessário • Conhecimento profundo da organização • Preocupação com os concorrentes	• Assimilador/aluno/coreografo • Inovativa • Compartilhe atenção e poder com pessoas • Acessível e tratável • Driver, construtor de rede, driver • Generalista e experiente em muitos áreas • Experiência em diversos mercados • Conhecimento diversificado • Atribuição de poderes, treinador e mentor • Perspectiva global • Criar coalizões, apoiar a colaboração • Profundo conhecimento do cliente • Conhecimento dos concorrentes

Fonte: Adaptado de Chiavenato, 2014.

Na evolução da liderança, os traços da personalidade que definem o líder tradicional e contemporâneo refletem diferentes contextos e demandas organizacionais. O líder tradicional muitas vezes é associado a características como autoritarismo e centralização do poder decisório. Esses líderes tendem a valorizar a rigidez, assim como a hierarquia e a manutenção da posição, buscando estabilidade e controle na organização. Enquanto a liderança contemporânea tem como resposta

mudanças rápidas e complexas do ambiente de negócios globalizado. Líderes contemporâneos frequentemente demonstram habilidades de adaptação, flexibilidade e visão estratégica. Além de valorizarem a colaboração, a inovação e a capacidade de inspirar e motivar suas equipes.

Quanto aos traços da personalidade que caracterizam líderes eficazes, podem variar, mas alguns são cruciais em ambas as abordagens. A autoconfiança e a autenticidade são elementares tanto para líderes tradicionais quanto contemporâneos, pois, essas qualidades ajudam a estabelecer uma base sólida de confiança com os seguidores. Além disso, a empatia e a inteligência emocional são reconhecidas, cada vez, como essenciais para líderes contemporâneos, que precisam compreender as necessidades de suas equipes.

Para alcançar competências de alta performance, os líderes modernos devem ir além dos traços de personalidade e cultivar habilidades específicas. Isso inclui técnicas sólidas em suas áreas de atuação, como a capacidade de tomar decisões estratégicas, competências de comunicação eficaz tanto verbal quanto escrita. Analogamente, capacidade de liderar mudanças e adaptar-se rapidamente a novas circunstâncias também é uma competência crucial para enfrentar desafios atuais e explorar oportunidades emergentes no dinamismo de hoje.

Em resumo, a combinação desses dois traços, aliados a competências bem desenvolvidas, molda a liderança eficaz no século XXI, promovendo ambientes mais inclusivos, inovadores e adaptáveis às mudanças globais constantes. Lembrando que nosso intuito, com esta seção, não é discorrer detalhadamente os conceitos que abordam liderança, mas sim de oferecer uma contextualização prévia da importância das competências acima no contexto orquestral.

Na orquestra sinfônica é possível perceber um contexto fascinante sobre dinâmicas de liderança, colaboração e expressão artística. O maestro desempenha um papel central como líder. Ele não só conduz os músicos durante a performance, mas também interpreta a partitura de maneira a transmitir uma visão musical o mais próximo do esperado pelo compositor e época em que a obra foi realizada. A partir de uma liderança, muitas vezes carismática, ele consegue inspirar e unir músicos em torno de um propósito comum: a interpretação e performance coesa da obra.

A comunicação não verbal também é característica no ambiente de orquestras sinfônicas. O maestro utiliza de gestos, expressões faciais e movimentos corporais sutis para transmitir suas intenções musicais. Essa é uma forma de liderança

altamente sensorial e depende da capacidade do maestro de conectar-se com os músicos, motivando e conduzindo-os a alcançar níveis mais elevados de técnica e expressão musical.

Além disso, cada grupo da orquestra, como violinos, violas, contrabaixos, trompetes, trombones e percussão, também contam com seus líderes internos chamados de “chefe” ou “líder” de naipe. Esses músicos não só lideram seu naipe durante os ensaios e performances, mas também atuam como intermediários entre os seus respectivos colegas de naipe e o maestro. Eles são responsáveis por garantir que a interpretação musical da seção esteja alinhada com a visão do maestro, facilitando o processo da orquestra na sua totalidade.

Conforme os traços de personalidade mostrados, o maestro detém uma forma de poder centralizada e autoritária. Sua capacidade de interpretar e conduzir define a direção musical da orquestra, exercendo influência hierárquica. Os líderes das seções instrumentais, como o *Spalla* e chefe de naipe ocupam posições de autoridade dentro de suas respectivas seções.

O termo *lead trumpet* é conhecido pelos ambientes das grandes *Big Bands* americanas. Se refere ao músico que desempenha o papel principal na seção de trompetes de uma banda de *jazz*, *big band* ou grupo musical. Além da grande responsabilidade de execução dos principais temas melódicos, “o *lead trumpet* também lidera a seção de trompetes em termos de interpretação musical e articulação, garantindo que todos os músicos sigam a proposta sonora que está sendo pedida pelo maestro” (Thomas, 1993). Este papel requer não apenas uma maturidade musical, mas também uma capacidade única de se comunicar com os demais membros do naipe de trompetes.

A mesma função é desempenhada na orquestra sinfônica. Nela, os chefes de naipe também são referências na sua seção. No naipe de trompetes, segundo um relato publicado por Fermiano (2015), as seis habilidades mais importantes de um bom primeiro trompete devem ter conceito de estilo, ritmo, fraseado, dinâmica, consistência e comunicação¹, estes são os aspectos preciosos dos maiores primeiros trompetes.

¹ As seis habilidades mais importantes de um bom primeiro trompete. FERMIANO, Bruno. 2015 Disponível em: <http://eltigredo.com/blog/2012/02/01/six-most-important-aspects-of-lead-trumpet-playing/> acessado em: 11 de março de 2024.

Ao associar essa prática à liderança feminina, mulheres progridem em papéis de liderança ocupando espaços que por muito tempo foram predominantemente masculinos. Conquistas notáveis incluem a maestrina Marin Alsop, que se tornou a primeira mulher a dirigir um grande concerto nos Estados Unidos em 1989, e em 2013, foi a primeira mulher a reger a prestigiada “Last Night of the Proms” da BBC (Concerto, 2013).

Nos trompetes, elas representam um avanço significativo na música clássica e ambiente orquestral. Essas músicas não apenas demonstram excelência técnica e musical para liderar a seção de trompetes, mas também desafiam estereótipos de gênero e expandem as fronteiras da representação feminina em papéis de liderança nas artes. As mulheres não apenas diversificam a dinâmica da orquestra, mas também inspiram outras musicistas a seguirem seus passos. Nos trompetes, esse avanço reflete uma mudança mais ampla dentro do campo da música clássica, onde a capacidade e o mérito são tidos como um dos principais critérios para liderança e destaque, independentemente de gênero.

Uma das causas para as dificuldades do movimento das mulheres relativamente à liderança, à força e às conquistas tem sido a falta de clareza relativamente à diferença entre os dois conceitos de poder. Uma carta de renúncia ao movimento feminista, utilizada por duas mulheres diferentes, de diferentes cidades, exprime alguns dos problemas. Queixam-se de ser “chamada de oportunista que procura a emoção, mercenária impiedosa que tenta obter fama e fortuna passando por cima dos cadáveres das irmãs altruístas”. A carta alega que as qualidades de liderança não devem ser confundidas com o desejo de ser uma líder e que, do mesmo modo, a conquista ou a produtividade não devem ser confundidas com o desejo de ser uma líder (implicitamente, de dominar os outros). Estas declarações indicam que as mulheres ainda não reconhecem o poder entendido como energia e força, e que a interação eficaz não tem de ser o mesmo que o poder que exige o domínio sobre outros no movimento (HARTSOCK, 1998, tradução Helena Silveira, 1998).

Marie Spezialle é uma das primeiras trompetistas a conquistar a cadeira de trompetista principal em uma grande orquestra nos Estados Unidos, como a Orquestra de Cincinnati. Sua história destaca não apenas a importância de quebrar barreiras de gênero na música, ela é reconhecida por sua excepcional habilidade técnica e musical no mundo da música clássica como primeiro trompete. Presentemente, Mireia Farres ocupa a posição de solista de trompete na OBC (Orquestra Ciutat de Barcelona). Ela faz parte de uma geração de conceito sonoro proeminente do trompetista Charles

Schlueter (que foi durante muitos anos trompete principal da Orquestra Sinfônica de Boston)².

² Mireia Farrés Bosch, APEX. Disponível em: <https://apextrumpet.com/guest-artists/mireia-farres-bosch/> acessado em: 12 de fevereiro de 2024.

4 DIFERENÇAS DE GÊNERO: PONDERAÇÕES SOBRE OS ATRIBUTOS FÍSICOS PARA TOCAR TROMPETE

O termo “atributos físicos”,³ perpassa por diversos contextos. Ao consultarmos alguns dicionários de língua portuguesa, evidenciamos que a palavra “atributo” está relacionada a “características próprias e particulares a algo ou alguém”, neste contexto, as particularidades físicas. Notamos que os significados apresentados pelos dicionários de língua portuguesa sempre remetem esse termo a um “bom conceito” ou “qualidade” sobre algo, nos levando a associar que possam existir “atributos ou qualidades” próprias para se tocar trompete.

Hickman (2006), destaca que “quase qualquer pessoa pode aprender a tocar trompete. No entanto, certas características físicas são mais propícias para tocar com facilidade⁴” (Hickman, 2006, p. 1, tradução nossa). Logo, o autor considera os seguintes atributos físicos: “dentes, mordida dentária, comprimento do lábio superior, tamanho, forma e textura dos lábios” (Hickman, 2006, p. 2).

“O trompete é o instrumento de sopro mais exigente, em termos de gasto de energia física, por trabalhar em uma das frequências sonoras mais agudas dos instrumentos de metais, e necessita-se trabalhar com uma pressão interna superior aos outros instrumentistas de sopro” (Herseth, *Apud*, Simões, 2001).

O corpo é o instrumento responsável pela produção do som, enquanto o cérebro exerce o comando geral. A reprodução final do som depende diretamente do desempenho corporal; da importância dos reflexos, como no caso dos esportes ou da dança. É preciso levar em consideração como a alimentação, o condicionamento físico e o comportamento emocional podem interferir no modo de um instrumentista tocar (Simões, 2001, p. 20).

Esse conceito de preparação do trompetista está associado a definição do “corpo como instrumento”⁵ (SIMÕES, 2001, p. 19). Ele afirma que a reprodução do som, bem como a qualidade dele estará sempre associado ao bem-estar físico e

³ ATRIBUTOS. In: DICIO, Dicionário Online de português. Porto: 7Graus, 2009–2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/atributos/> acessado em: 12 de fevereiro de 2024.

⁴ Almost anyone can learn to play the trumpet. However, certain physical characteristics are more conducive to playing with ease. The following physical aspects are very important for playing the trumpet (Hickman, 2006, p. 1)

⁵ Charles Schlueter, primeiro trompete da “*Boston Symphony Orchestra*”, muitos instrumentistas, professores e alunos, identificaram-se com a concepção da escola, que se disseminou rapidamente, a mais forte razão por seus simpatizantes e adeptos estarem, em sua maioria, vinculados a instituições de ensino médio e superior (Simões, 2001, p. 19).

mental do trompetista. Por outro lado, “é imprescindível que as técnicas de execução estejam absolutamente conforme o funcionamento e os limites do corpo humano” (Simões, 2001, p. 20). Como um grande defensor da preparação física para tocar trompete, o autor também realça que “a qualidade da execução musical no trompete depende, em primeiro lugar, da potência muscular da embocadura”, para então dar lugar a uma respiração, simultâneo a prática de atividades física que contribua para a criação de massa muscular (SIMÕES, 2001, p. 23). Assim, como os de um atleta, o desenvolvimento muscular exigido para o trompetista segue por curtos períodos até que seus músculos faciais tenham adquirido força e resistência (BATISTA, 2010. p. 10).

Não foi visível, na construção desses conceitos, a discussão acerca dos atributos físicos e suas diferenças de gênero. Todavia, foi possível que encontrássemos, através dessa literatura, outros trabalhos como “*Arnold Jacobs: song and wind*”⁶. O tubista falava sobre um novo conceito de respiração para instrumentistas de sopro, sobretudo de metais. Em suas *masterclasses* era comum que ele utilizasse técnicas para descobrir o nível de pressão que os músicos exerciam no ato de tocar, dentre elas, ele recorria a um medidor de pressão arterial para verificar a pressão interna do ar. Em seguida, ele fazia com que o músico se deitasse de costas no chão e tensionasse os músculos do abdome por meio de oposição isométrica (Jacobs, 1996, p. 101).

Muito embora tenha declarado que não era seu intuito realizar estudos biológicos, foi inevitável não aferir considerações acerca das diferenças físicas, mesmo que não os utilizasse para fins pedagógicos. O autor estima que “as mulheres possuem uma capacidade pulmonar inferior à de um homem do mesmo tamanho, na qual a capacidade vital média das mulheres está entre três a quatro litros” (Jacobs, 1996, tradução minha). Utilizando o exemplo “Masculino: $\text{Altura} \times (1,541 - (4,06 \times \text{Idade}) / 1000) - (6,14 \times \text{Idade}^2) / 100000$), feminino: $\text{Altura} \times (1,332 - (4,06 \times \text{Idade}) / 1000) - (6,14 \times \text{Idade}) / 100000$)”, ele estimava que um homem de quarenta anos, medindo 1,80 cm de altura, teria a capacidade média de 4,28 litros, enquanto uma mulher com trinta anos, medindo 1,60 cm de altura, teria apenas 2,68 litros (Jacobs, 1996, p. 112).

⁶ Jacobs é o pioneiro no conhecimento moderno da respiração em relação aos instrumentos de sopro. Sua pesquisa foi conduzida por meio de milhares de horas de pesquisas independentes estudando os padrões normais e anormais da respiração (Jacobs, 1996, p. 97)

Essa desvantagem se dava “pelo contorno das costelas e estrutura corporal pequena” e aconselhava suas alunas a não desperdiçarem o “pouco” de ar que se tinha, devendo inspirar por completo e utilizar o ar de maneira eficiente (Jacobs, 1996, p. 113). Com base nesses testes, desenvolvidos em estúdios especializados, ele apontou que os fatores envolvidos nessa estimativa são: “sexo (30%), idade (8%), altura (20%), peso (2%), diferenças étnicas (10%), técnicas (3%) inexplicáveis (tabagismo, ativa ou passiva, exposições ocupacionais, status socioeconômico de poluição, genética, alergias ou estado de saúde respiratória passado, ou presente (27%)” (Jacobs, 1996, p.112).

As mulheres não têm a capacidade de inalar, armazenar e utilizar o ar que os homens têm. “Seu potencial para retirar o ar rapidamente dos pulmões deveria ser bastante alto, mas eles não têm quantidade — é qualidade sem quantidade. Na maioria das vezes, você descobrirá que as mulheres terão uma porcentagem bastante menor de capacidade pulmonar devido ao contorno das costelas e a pequenez geral de sua estrutura, em comparação com os homens (Jacobs, 1996, p. 113, tradução nossa).⁷

Estudando essas considerações, cabe a nós, julgarmos até que ponto esses pressupostos influenciam na nossa performance, posto que não é evidente que todos os músicos possuem essa percepção clínica do seu próprio corpo, quando em contato com o instrumento. Um corpo forte e salubre não garante qualidade de som, assim como o seu contrário também não compromete a sonoridade do trompetista. Jacobs (1996) também mostrava que muitas das dicotomias relacionadas à potência muscular do homem e da mulher se difundem de maneira errônea, ocasionando na má explicação dessas informações clínicas.

Cichowicz comenta que “o som não depende, totalmente, da força física dos lábios (embocadura), mas sim da concepção artística que o trompetista tem em sua mente” (LOUBRIEL, 2010, p. 7). A propósito, “Cichowitz e Jacobs tiveram uma relação colegial e com frequência conversavam sobre temas políticos, sobre a vida e de como executar música nos instrumentos de metal” (Loubriel, 2010, p. 7, tradução nossa). Adolph Herseth destaca:

O esforço físico empregado no ato de tocar o trompete é sem dúvida um exercício altamente desgastante e deve-se praticar quase diariamente. O trompete é o instrumento de sopro mais exigente em gastos de energia física, por trabalhar em uma das frequências sonoras mais agudas dos instrumentos

⁷ Women do not have the ability to inhale, store and utilize air that men do. “Their potential to remove air quickly from the lungs should be quite high, but they don't have quantity — it's quality without quantity. Most of the time, you'll find that women will have a much lower percentage of lung capacity due to the contour of the ribs and the general smallness of its structure, compared with the evils (JACOBS, 1996, p. 113).

de metais, e precisa trabalhar com uma pressão interna superior aos outros instrumentistas de sopro para que toda a parte técnica não seja prejudicada” (Herseth, Apud Simões, 1991).

Vimos que muitos trabalhos se preocuparam em falar sobre questões fisiológicas e psicológicas que o ato de tocar envolve, porém, são poucos que atribuem gênero nessas discussões. Para a biologia, o corpo masculino e feminino possui atributos físicos e fisiológicos dissemelhantes, que por muito tempo, ocasionou na elaboração de leis e normatizações que determinavam os papéis sexuais pelo conselho de medicina (Matos; Soihet; 2003, p.125). Frente a isso, o discurso científico da medicina estaria vinculado as funções tradicionais atribuídas aos gêneros, sendo elas iniludíveis e irreversivelmente enraizadas na anatomia e na fisiologia” (Matos; Soihet; 2003, p. 125) no qual o sexo feminino era definido negativamente em relação ao masculino.

Os diferentes papéis atribuídos a homens e mulheres na sociedade são internalizados através da socialização. Dessa maneira, os gêneros masculino e feminino são constituídos através de conteúdos caracterizadores e de orientações normativas de comportamento que estabelecem e legitimam as suas diferentes posições na sociedade. Essas diferenças são resultadas históricas e de construção social, na qual fazem parte o estado, a economia, as ciências, a sexualidade e a família (COSTA, 2016 *apud*, SANTOS, 2019)

Este argumento, com analogia às discussões de gênero, está baseado no levantamento bibliográfico temático enfatizando uma análise do papel da mulher na sociedade. A pesquisa inclui pontos sociais e políticos em questão e também pontos pedagógicos, correlacionando a história das mulheres e da sua inclusão no ato de tocar trompete. Para isso, fez-se uma leitura, antes de tudo, dos termos apresentados e das suas implicações e contribuições para esta pesquisa, tanto no Brasil, como fora dele.

Em intersecção a esse argumento, De Nora (2002), diz que “o musical e o social não são distintos, a música não possui mais autonomia da ‘sociedade’ do que a ‘sociedade’ da música”. Uma vez que o “e” em “música e sociedade” sinaliza um construto que é apenas analítico, mas o qual é inapropriado no sentido naturalístico. Sendo assim, “a ‘música’ e ‘outra coisa que não música’ são co-produtivas e interpenetram-se; elas fornecem recursos para uma modelagem recíproca” (De Nora, 2002, p. 25).

A diferença de gênero, na prática instrumental, é um tema complexo que envolve aspectos sociais, culturais e educacionais. É de referir que, essa investigação,

acerca dos papéis de gênero devem construir, sob um ponto de vista educativo, o combate aos estereótipos negativos socialmente enfrentados em todos esses anos. De todo modo, muito embora essas acepções a respeito do sexo feminino tenham sido ressignificadas ao longo do tempo, essencialmente após a contribuição das políticas feministas, esse embate ainda atravessa diversas áreas do conhecimento humano, dentre elas, a musical.

Um destaque mais pragmático foi feito por Domenici (2013) ao parafrasear Leppert (1993):

Os homens eram encorajados a desenvolver uma relação teórica com a música, compreendendo seus aspectos científicos e estéticos através da contemplação silenciosa. A prática musical era reservada às mulheres, sendo esperado que aprendessem a tocar um instrumento (preferencialmente de teclas) como forma de entretenimento doméstico despretensioso, pois lhe era vedado desenvolver seus talentos para não competir com seu marido aos olhos dos outros (Leppert, 1993 *Apud* Domenici, 2013, p. 89).

Frisando alguns desses possíveis embates no campo da Música, Hallam e colegas (2008) afirma que o gênero pode ter grande influência desde a escolha do instrumento ao gênero musical preferido da criança ⁸(Hallam; Rogers; Creech, 2008, p.6, tradução nossa). “A associação do gênero com instrumentos musicais pode, assim como qualquer tipo de estereótipo, servir para restringir o comportamento e, portanto, as oportunidades dos indivíduos”⁹ (Abeles; Porter, 1978, p. 65, tradução nossa).

Ainda sobre essa declaração, Abeles e Porter (1978) tecem à seguinte conclusão:

Os estereótipos são particularmente um problema quando se baseiam em características irrelevantes para a função de um grupo de objetos, como a associação da masculinidade com tocar bateria e da feminilidade com tocar violino (Abeles; Porter, 1978, p. 65).

A partir desse apanhado histórico e social, parece-nos fundamental conhecer, acerca dessas diferenças de gênero, postas como adversidades por esses pesquisadores. Uma comparação mais pragmática foi feita, recentemente, por Hallam e colegas (2017) em *Are there gender differences in instrumental music practice?* no

⁸ The cultural gender-stereotyping of instruments inevitably has an impact on the preferences of boys and girls for playing particular instruments leading to girls typically preferring to play smaller, higher pitched instruments (Hallam; Rogers; Creech, 2008, p. 6).

⁹ The association of gender with musical instruments can, as can stereotyping of any kind, serve to constrict the behavior and thus the opportunities of individuals.

qual, a autora investiga se existem diferenças de gênero na quantidade prática realizada por meninos e meninas com base em estratégias de prática e na motivação dessa prática. Segundo o levantamento realizado na pesquisa, algumas questões foram levantadas.

Existem diferenças de gênero na frequência e quantidade de prática?
Existem diferenças nas estratégias de prática, nos níveis de concentração e na organização da prática? Existem diferenças de gênero nas atitudes em relação à prática? (Hallam e colegas, 2017, p. 118)

A demanda física de tocar trompete, por muito tempo, era posto em dúvida para as mulheres, a combinação das habilidades técnicas, expressão musical e resistência física. Também é inquestionável os embates entre atributos físicos, liderança e gênero.

4.1 Preparação para a Performance

O termo “performance¹⁰” está associado a atuação ou desempenho de algo, resultado de alguma apresentação em público. No contexto musical, a performance se refere ao produto final da prática instrumental (Cerqueira *et al.*, 2012). Para ser mais completo,

A performance é entendida como o ato momentâneo da apresentação musical, a execução como a segunda etapa de estudo (que envolve a performance) e a prática instrumental como todo o processo que envolve o trabalho do instrumentista, desde o aprendizado e aprimoramento do repertório, memória e movimentos até a apresentação pública (que contém a execução e, logicamente, a performance) (CERQUEIRA, et al., 2012).

Segundo o *Grove Music Dictionary* “a performance musical é comumente entendida como ato de dar vida às obras musicais, realização essa que se faz necessário um conjunto de práticas envolvidas, dentre elas, o conhecimento histórico, analítico e psicológico da música” (tradução nossa). ¹¹Rink (2003) define este processo de realização de uma obra musical em som como “interpretação”, revisitando o significado de uma composição musical por meio da execução.

“Interpretação”, designa, em música, a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma e

¹⁰ PERFORMANCE. In: DICIO, Dicionário Online de português. Porto: 7Graus, 2009–2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/performance> acessado em: 11 de março de 2024.

¹¹ PERFORMANCE. In: DICIO, Grove Music Dictionary. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?q=performance&searchBtn=Search&isQuickSearc> acessado em: 12 de março de 2024.

imagem de texto ou partitura (Kuehn, 2012, p.). E, embora esse termo seja frequentemente utilizado como sinônimo de performance, é tradicionalmente vinculado à academia, em particular à disciplina das práticas interpretativas (Kuehn, 2012, p.). O autor vai fundo acerca da integração dessas nomenclaturas, diferenciando-as a partir de uma lógica trinômica.

Quadro 3 - Esquema do trinômio de reprodução, interpretação e performance musical e sua fundamentação

Reprodução Musical	
Designa a realização de uma composição musical com base em seu texto ou partitura. Como registro histórico, o texto representa a parte “objetiva” ou “objetivada” da composição (enquanto este foi elaborado para servir à reprodução como base). A relação entre texto e música é precária e paradoxal. Por isso, o texto não passa de um registro rudimentar da composição. Assim, pode se dizer que toda reprodução representa uma espécie de “atualização” de um “original” (cuja definição exige uma pesquisa em separado). Nessa tarefa, o músico-intérprete procede mimeticamente (ou seja, por mimesis ou ação mimética). Em tese, toda reprodução musical se dá por duas vias: a) pela interpretação, e b) pela performance. Tratando-se de um processo histórico, não existe uma reprodução que pudesse ser considerada “última” ou “definitiva”.	
Interpretação	Performance
É atinente à “leitura” de um texto que o transforma novamente em parâmetros de som musical. “Leitura” + prática interpretativa = “obra”; 24 no sentido de que esta precisa ser compreendida em forma e conteúdo, assim como em seus parâmetros de linguagem, contingenciados histórica e socialmente.	É atinente à experiência viva, ao hic et nunc do palco, à gestualidade e a aspectos corporais do músico intérprete com relação ao modo e aos meios de sua apresentação com o instrumento. Os termos concerto, encenação, show e espetáculo remetem à performance como evento sociocultural.
“Interpretação” designa, em música, a leitura singular de uma composição com base em seu registro que, representado por um conjunto de sinais gráficos, forma a “imagem do som”. O intérprete decodifica os sinais gráficos, transformando-os de maneira mais fiel em parâmetros sonoros. Desse modo, “interpretar” está diretamente ligado à compreensão dos elementos que estruturam uma obra, como: altura, melodia, ritmo, harmonia, tonalidade e tempo musical. Outros elementos caracterizam a	A performance está sobretudo na elaboração dos elementos extramusicais da reprodução musical. Desta categoria fazem parte a gestualidade, a mímica e a destreza técnica do músico-intérprete ao instrumento (virtuosismo). Todos esses elementos são atinentes à corporalidade, ou seja, ao ato de “tocar” a música. Essencialmente extrovertidos, remetem à exteriorização de conteúdos já elaborados em etapas anteriores, mas que agora se engendram por outros meios que não os puramente musicais. Possuindo um

música como linguagem. Entre eles, estão a articulação, a pontuação, a forma e o sentido. Também o fraseado e a coesão ou coerência fazem parte desta categoria. Tudo isso demanda, de um lado, uma postura introvertida, voltada para a análise e a reflexão teórica (em sentido aristotélico de contemplação mais do que de ação), ao passo que, de outro lado, demanda a prática instrumental (ou seja, a prática interpretativa propriamente dita).	forte caráter lúdico, também podem abranger os efeitos multimídia, assim como a produção musical e a visual. “Performar” significa, portanto, “atuar” e “transformar”. Sua função está na interação com o público espectador, que não é percebido passivamente como mero “receptor” e sim, em sentido lato, também como “ator”. Nesse processo, cada parte assume um determinado papel social que se estimula e se alimentam reciprocamente.
--	---

Fonte: Kuehn, 2012.

A relação performance e interpretação estão atreladas ao preparo da prática instrumental, no qual, a interpretação antecede a própria performance musical, sendo ela, voltada a percepção do músico consigo mesmo e suas habilidades musicais no ato da preparação. Enquanto a performance se refere ao momento de exposição dessas habilidades, anteriormente, desenvolvidas na interpretação.

Quanto a isso, é comum que pensemos a preparação da performance como o processo de sistematização ou organização de algum estudo, em que a finalidade será a execução de uma obra musical. O longo processo de formação de um instrumentista da música ocidental de concerto envolve não apenas o desenvolvimento de inúmeras habilidades, mas também a imersão em uma cultura com todos os seus traçados ideológicos (Domenici, 2013, p. 5).

Lehmann, Sloboda e Woody (2007) afirmam que o performer está sujeito a lidar com inúmeros incidentes no ato da performance, havendo a necessidade de um plano de preparação.

Eles (*performers*) têm que aprender a música pela notação ou de ouvido, praticar e refinar a execução e até memorizar. Além disso, no momento da atuação eles têm de lidar com o nervosismo enquanto interagem, possivelmente com outros músicos e definitivamente com o público. Todas estas atividades relacionadas com a performance não são igualmente desenvolvidas em cada intérprete e os músicos têm de aceitar os seus pontos fortes e fracos pessoais. Um intérprete pode memorizar uma peça quase automaticamente, enquanto outro músico pode ter dificuldades (Lehmann et al. 2007, tradução nossa).

Chaffin (2002) destaca que algumas das complexidades da performance está no controle de todos os aspectos musicais, preparados, divididos em básicos — digitações, estruturas musicais, forma — e interpretativos — dinâmicas, tipos de

toque, tempo, fraseados (Chaffin et al., 2002, p. 167). Tomando como exemplo a prática instrumental de um pianista, o autor organiza esses elementos em três dimensões diferentes: “básica, interpretativa e expressiva” (Chaffin et al., 2002, p. 167).

Quadro 4 - Organização da performance.

Dimensão	Descrição
Básica (requer atenção simplesmente para tocar as notas)	Decisões de dedilhado. Dificuldades técnicas — locais que exigem atenção às habilidades motoras (saltos). Padrões familiares — escalas, arpejos, acordes, ritmos, etc.
Interpretativo (caráter musical da obra)	Frases, agrupamentos de notas que formam unidades musicais. Variações de dinâmicas de volume ou ênfase. Variação de tempo. Uso do pedal.
Expressivo (características que requerem atenção durante a performance)	Padrões básicos familiares, digitação e dificuldades técnicas. Fraseado interpretativo, dinâmica, andamento. Emoção.

Fonte: Adaptada de Chaffin, 2012.

O trabalho mais recente desse autor trata de como o conhecimento é representado na mente. Anteriormente, esse tema o levou a estudar a representação do significado das palavras na memória, como novas palavras são aprendidas, resolução analógica de problemas, o que as pessoas sabem sobre suas próprias habilidades de memória e os efeitos de gênero no pensamento (Williamon, 2004). Idealmente, a interpretação, bem como, a performance de uma obra, possui um conjunto inerente de técnicas e métodos que devem ser pensados a partir dos diferentes níveis de organização. Autores como Weinstein e Mayer (1986), Nielsen (1999) e Jorgensen (2004) nomeiam esse agregado de métodos como “estratégias de estudo”.

Estratégias de estudo podem ser definidas como “pensamentos e comportamentos que os músicos adotam durante a prática com a intenção de influenciar seu estado motivacional e afetivo ou a maneira pela qual eles selecionam, organizam, integram e ensaiam novos conhecimentos e habilidades” (Weinstein; Mayer, 1986, tradução nossa). Nielsen (1999) complementa dizendo que isso não se refere apenas ao processo cognitivo “puro” de informação, mas sim, consiste também das diferentes formas de ação direcionada ao material didático (NIELSEN, 1999, p.

276). Outros autores definem estratégias de estudo a partir da capacidade de resolução de problemas (Braten, 1991 *Apud* Nielsen, 1999).

Nielsen (1999) traz uma classificação preliminar em dois grandes grupos distintos de estratégias, respectivamente:

Estratégias primárias: que servem para selecionar partes importantes do material de aprendizagem; selecionar partes problemáticas relevantes; organizar e formar relações com o material de aprendizagem; estratégias de suporte: utilizadas para direcionar a atenção à tarefa em questão; ativar e manter a concentração e motivação; controle da ansiedade; uso consciente e eficiente do tempo; distribuição da prática pelo tempo; formulação de objetivos gerais e a curto prazo; preparação mental para uma performance pública (Nielsen, 1999, p.287–288, tradução nossa).

É necessário destacar que as definições de estratégia de estudo, tal qual o plano de execução mencionado neste trabalho, foram pensadas em vigor da prática individual, intermediada ou não por um professor — característico do modelo conservatorial ou tutorial¹². Diferenciando-se do modelo coletivo¹³ da prática instrumental, tendo em vista que esse modelo requer uma abordagem dessemelhante das estratégias de estudo. Para isso, iremos nos ater às definições descritas por Jorgensen (2004) e Williamon (2004), na qual eles também apresentam um modelo de estratégias interligadas para a performance.

O conceito de prática individual surgiu após a necessidade de parte dos estudantes em tocar obras de cor, sobretudo, se a peça apresentasse um nível técnico elevado. A breve história que se conta sobre o início dessa prática é baseada em uma pesquisa empírica do pianista húngaro, Sandor Kovacs em 1916. Intrigado com os problemas que seus alunos tinham ao executar peças difíceis de memória, sua conclusão foi de que os músicos não tinham uma prática mental das obras que estavam sendo estudadas (Jorgensen, 2004). Posterior a essas observações, o número de pesquisas referentes ao uso de estratégias de estudo, sobre prática individual, aumentou significativamente até que se tivesse um esquema mais detalhado.

¹² Modelo conservatorial: Modelo construído a partir do Conservatório de Música francês, no final do século XVIII, em sintonia com os ideais democráticos da revolução francesa (Santos, 2001 *Apud* Nascimento, 2006).

¹³ A concepção de ensino coletivo está aqui conceituada como transposição inata de comportamento humano de observação e imitação para o aprendizado musical. Professores de ensino coletivo levam em consideração o aprendizado dos autodidatas, que se concentram inicialmente em observar o que desejam imitar (Tourinho, 2007).

Esse conceito, conforme descrito em sua pesquisa, reflete uma abordagem fundamental na educação musical, especialmente no contexto do estudo de obras complexas e desafiadoras. “Em outras palavras, ele observou que os músicos não estavam desenvolvendo uma prática mental eficaz para internalizar as peças que estavam estudando, isso impedia que tivesse uma execução fluida e confiante, especialmente em peças que exigiam um alto nível técnico, ou complexidade, em sua estrutura” (Williamon, 2012, p. 3, tradução nossa).

Essa prática mental envolve não apenas visualizar a partitura e o movimento dos dedos, mas também ouvir mentalmente o som da música, imaginar a sensação física da execução e, até mesmo, analisar estruturas musicais complexas de uma maneira abstrata. Essa proposta metodológica não substitui a prática com o instrumento, mas complementa-a, significativamente, permitindo que facilitem a memorização e a interpretação da obra. Também é provável uma melhora no tempo de prática, pois, a preparação mental otimiza na construção das sessões da obra.

São muitos os trabalhos que comportam o tema estratégias de estudos na performance musical, bem como seu planejamento e organização, mas este trabalho se embasou na combinação das abordagens descritas por dois autores: Jorgensen (2004) e Loubriel (2010). Abordamos sobre técnicas específicas de um pensador e métodos de organização do outro. Os resultados dessa combinação estiveram presentes, sobretudo, no método de análise de dados.

Tanto o primeiro, quanto o segundo autor, enfatizam a importância da prática estruturada, a construção de habilidades e o planejamento detalhado. Por exemplo, ambos sugerem um estudo focado em diferentes aspectos da performance, como técnica, interpretação e revisão. As quatro fases identificadas na abordagem de Jorgensen (2004) são:

Estratégias de planejamento e preparação (por exemplo, para seleção e organização de atividades, definição de metas, objetivos e gerenciamento de tempo); estratégias de execução (por exemplo, para ensaio, distribuição de prática ao longo do tempo e preparação para uma apresentação pública); estratégias de avaliação (por exemplo, para avaliação de processos e produtos); metaestratégias (por exemplo, conhecimento de estratégias e controle e regulação de estratégias) (JORGENSEN, 2004, tradução nossa).

Esse esquema de estratégias de estudo, também chamado de estratégias de autorregulação, nos apresentam, num quadro mais amplo, as fases da prática a partir do planejamento de estratégias interligadas. Segundo Williamon (2004), a primeira etapa desse esquema trata-se, principalmente, sobre a otimização e qualidade do

tempo de prática. As estratégias de execução podem ser subdivididas em “estratégias de ensaio mental, estratégias para dominar a peça inteira e partes menores, estratégias de dificuldade e partes desafiadoras e estratégias de ritmo” (WILLIAMON, 2004).

Se tratando da terceira e última parte das etapas, o autor descreve como a avaliação dos processos, pensamentos e comportamentos, tanto da prática contínua, como no momento da apresentação em público. Parece haver um grande número de estratégias usadas por profissionais que ajudam na organização desse tempo, na qual cabe ao músico construir um cronograma de prática compatível com sua rotina de prática (Williamon, 2004).

Tendo como foco o trompete nesta pesquisa, utilizaremos alguns dos conceitos descritos por Loubriel em “*Regresso a Ló Básico para Trompetistas*”, no qual ele faz um apanhado de relatos e teorias de Vincent Cichowicz¹⁴. “Regreso a lo básico” significava para Cichowitz “pensar como principiante”. Sua metodologia, desde a sua criação, tem sido revolucionária para a pedagogia e performance do trompete. Em oposição a maioria dos métodos de trompete que justificaram as dificuldades técnicas do instrumento a partir da anatomia do músico — lábios, língua e abdômen --, Cichowitz focaliza a consciência na utilização do ar.

Ele estruturou seu conceito em quatro categorias que ele considera como “o básico” de todo trompetista: a anatomia, a acústica, a estética e a psicologia (Loubriel, 2010, p. 2). Essas categorias representam habilidades essenciais para a interpretação e performance musical, em que cada habilidade consiste em especificar suas demandas técnicas e sua aquisição.

Quadro 5 - Divisão das habilidades basilares do trompetista.

Habilidades	Descrição
Habilidades Físicas (a anatomia)	Controle da respiração, do corpo, da força, flexibilidade da embocadura, digitação e movimentação da língua.
Habilidades artísticas (estética, Capacidade de criar imagens mentais de som em todas as suas acústica e psicológica)	variedades, cores e formas.

Fonte: Adaptada de Loubriel, 2010.

¹⁴ Vincent Cichowicz viveu de 1927 a 2006, foi um pioneiro no mundo da música que se distinguiu pelo seu apoio generoso e inestimável que deu a outros músicos ao longo dos anos como intérpretes e estudantes. Foi membro do lendário naipe de trompetes da Orquestra Sinfônica de Chicago de 1952 a 1974 como quarto trompete, depois como segundo trompete (LOUBRIEL, 2010, p. xi).

Direcionamos essa pesquisa para a aquisição das habilidades físicas e suas influências psicológicas. Embora todas as habilidades estejam de alguma maneira vinculadas umas às outras, vimos, a partir dos relatos obtidos, e também da experiência da própria autora, que o desenvolvimento das habilidades basilares do trompetista influi nas suas capacidades psicológicas, sobretudo, referente à motivação e à ansiedade – do mesmo modo que o controle das capacidades psicológicas contribui para as habilidades técnicas, seja na prática individual ou apresentação pública.

Em diálogo com o público deste trabalho, é possível que essa abordagem sofra modificações, tendo em vista que as mulheres trompetistas apresentam desconfortos psicológicos recorrentes. Como todas as atividades que envolvem o palco, a performance musical pode acarretar grande tensão emocional que se reflete no corpo sob forma de tensão muscular, prejudicando o desempenho, abalando a autoconfiança do músico e podendo até causar danos à musculatura envolvida na execução.

Esses desconfortos psicológicos tendem a prejudicar a aquisição de habilidades técnicas, interpretativas e vice-versa, podendo não atingir um resultado satisfatório para a performance. Nesse caso, imaginemos o seguinte esquema, no qual a primeira grande área é a preparação da performance. Em seguida, vemos suas etapas distribuídas a partir das habilidades levantadas por Cichowicz. Em cada habilidade, encontraremos uma técnica que requer uma estratégia específica.

Atentamos que as habilidades artísticas estão relacionadas às questões de interpretação musical, enquanto que a psicologia está associada à motivação, autoavaliação e autorregulação da prática e apresentação pública. A categorização dessas habilidades, bem como suas demandas técnicas, foram previamente descritas por Jorgensen (2004), através do seu planejamento de execução.

5 METODOLOGIA

Esta dissertação descreveu como ocorre a preparação da performance de três trompetistas brasileiras, com foco específico em suas demandas na orquestra sinfônica. Ao longo da pesquisa — desde a aplicação do questionário até a realização das entrevistas — consideramos, além dos detalhes das experiências musicais, suas dimensões sociais, uma vez que identificaram aspectos dessas vivências diretamente relacionados ao conceito de preparação da performance, tal como compreendido por cada uma delas.

Diante do contexto da “orquestra sinfônica”, os entendimentos sobre performance e preparação da performance, já apresentados, podem parecer amplos, especialmente quando esses temas estão relacionados à conduta individual de cada instrumentista. No entanto, com esforço interpretativo, é possível perceber as conexões entre o que se categoriza formalmente como preparação da performance e as experiências reais vividas por mulheres.

Em uma análise inicial, percebemos que não era clara a forma como as trompetistas relacionavam suas práticas musicais com suas condutas e concepções enquanto mulheres e instrumentistas de orquestra sinfônica. Por esse motivo, apresentamos neste trabalho pontos de interseção entre a rotina prática de cada musicista e as particularidades reveladas por meio de seus relatos. Para tanto, consideramos indispensável que o público leitor, especialmente aquele familiarizado com estudos acadêmicos sobre performance, reconheça a existência de outras categorias de análise, fundamentadas em contextos sociais diversos.

Com base nisso, estruturamos esta dissertação em: 1) identificar e compreender o que a literatura tem a dizer sobre mulheres trompetistas em orquestras sinfônicas; 2) identificar e caracterizar os conceitos de preparação para a performance [relações entre estratégias de estudo]; 3) Identificar e refletir os principais elementos sociais do processo de preparação para a performance das trompetistas nas orquestras [relações entre a música e o social, diferenças de gênero, relações de poder, etc.]; 4) Identificar e refletir de que maneira os elementos conceituais sobre performance se apresentam nos contextos sociais das trompetistas investigadas.

A partir dessa estrutura, os resultados da pesquisa foram obtidos por meio do levantamento do perfil demográfico das participantes, com a aplicação de um questionário, seguido das entrevistas com as três trompetistas selecionadas.

Como base metodológica, adotamos o método quanti-qualitativo, incorporando elementos de natureza descritiva e exploratória. Optaram por uma abordagem mista, visando integrar os aspectos objetivos e subjetivos que fundamentam esta dissertação. Desde 1993, Minayo e Sanches afirmam que “é de se desejar que as relações sociais possam ser analisadas em seus aspectos mais ‘ecológicos’ e ‘concretos’ e aprofundadas em seus significados mais essenciais” (Minayo; Sanches, 1993, p. 247).

Complementarmente, com o objetivo de compreender como os conceitos de performance se integram ao universo das trompetistas, identificamos a necessidade de detalhar a realidade microssocial de cada colaboradora entrevistada. À luz disso, adotamos como segunda abordagem o estudo multicaso. Esse tipo de estudo permitiu uma investigação profunda dos casos analisados, iniciando pela descrição integral dos dados coletados, seguida de uma análise exploratória dos elementos interativos entre as experiências relatadas e os significados atribuídos à performance.

A análise exploratória proporcionou flexibilidade e adaptabilidade ao processo investigativo. Em contraste com a análise comparativa — que frequentemente exige a definição prévia de categorias fixas —, a abordagem exploratória permitiu ajustes metodológicos ao longo da coleta de dados, à medida que novas questões emergiram (Leite, 2015, p. 68). Essa característica foi especialmente relevante para compreender como cada trompetista lida com a diversidade presente no ambiente orquestral.

Por fim, a combinação desses dois tipos de análise refletiu uma abordagem epistemológica que valoriza a compreensão contextual e a interpretação qualitativa dos fenômenos investigados, em vez de concentrar-se exclusivamente na tentativa de estabelecer relações entre variáveis específicas.

5.1 Coleta de dados

Exploramos um contexto de pesquisa inteiramente remoto. Esse meio de coleta de dados nos permitiu incluir participantes geograficamente dispersas, ampliando significativamente a representatividade e a diversidade da amostra. Esse aspecto foi fundamental para garantir a validade externa dos resultados obtidos, uma vez que refletiu uma gama mais ampla de contextos e realidades sociais. Inicialmente, aplicamos um questionário cujo objetivo era realizar um levantamento detalhado do perfil demográfico das trompetistas brasileiras, por meio do qual foi possível mapeá-las e conhecer seus espaços de atuação e formação.

Segundo Gil (1999, p. 122), em *Métodos e Técnicas da Pesquisa Social*, o questionário apresenta vantagens como a “possibilidade de atingir grande número de pessoas, mesmo que estejam dispersas numa área geográfica muito extensa, e a garantia do anonimato das respostas” (Gil, 2008). Por outro lado, o autor também aponta desvantagens, como o fato de o questionário “impedir o conhecimento das circunstâncias em que foi respondido, o que pode ser importante na validação da qualidade das respostas” (Gil, 2008).

Considerando essas ponderações, organizamos a coleta de dados em dois momentos: o questionário, que permitiu reunir um número significativo de trompetistas e observar o perfil de atuação ou inatividade no mercado de trabalho; e a entrevista, da qual participaram três musicistas que haviam previamente respondido ao questionário autoaplicado. Essa primeira etapa foi fundamental, pois possibilitou delimitar a pesquisa em torno da preparação da performance de três trompetistas brasileiras e das demandas do repertório orquestral para trompete.

Durante o procedimento, informamos previamente às participantes os objetivos da pesquisa, a garantia do sigilo das informações fornecidas, bem como o direito de desistir da participação a qualquer momento. Também comunicamos que as entrevistas seriam gravadas, a fim de permitir o registro e posterior transcrição das falas. Dessa forma, as entrevistas tiveram início na data prevista no cronograma, após a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

A pesquisa apresentou como benefícios a contribuição para a construção do conhecimento científico e o apoio à formação de novos músicos e performers. Além disso, propusemos uma nova perspectiva sobre a performance, considerando o uso

de estratégias de estudo já discutidas por pesquisadores que orientaram e colaboraram com o desenvolvimento do tema.

5.2 Questionário

O questionário utilizado para o levantamento do perfil demográfico foi estruturado com questões fechadas e dependentes. Os critérios de participação incluíram: ser mulher, brasileira ou residente no Brasil; ser maior de idade; e atuar profissionalmente como trompetista.

O primeiro bloco do questionário correspondeu ao termo de autorização, no qual apresentaram brevemente o Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Nesse momento, também explicitaram o objetivo da aplicação do questionário, destacando o caráter confidencial das respostas e o sigilo quanto à identidade das participantes.

Quadro 6 - Termo de consentimento do perfil demográfico

Termo de consentimento e auto apresentação

Eu me chamo Theresa D'Ávila Feitosa Alves, sou mestranda do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba e estou desenvolvendo uma pesquisa sobre mulheres trompetistas no Brasil. O presente questionário pretende mapear as mulheres trompetistas, bem como conhecer seus espaços de atuação e formação, a fim de fazer uma coleta quantitativa dos dados.

Gostaria que, se possível, respondesse ao meu questionário. Há, no início do questionário, um termo de anuência e participação. Informo que as respostas são confidenciais, assim como o seu nome NÃO será divulgado em qualquer momento da pesquisa. Desde já, agradeço sua participação.

Fonte: elaborada pela autora.

O segundo bloco caracterizou-se pela identificação das respondentes, incluindo informações como nome, e-mail, naturalidade e idade. Após essas perguntas obrigatórias, no terceiro bloco, as trompetistas responderam sobre sua formação e áreas de atuação. A partir desse momento, as perguntas foram formuladas com base na escala proposta por Rensis Likert, o que lhes permitiu maior flexibilidade na análise do conteúdo (Leite, 2015, p. 170).

Quadro 7 - Bloco de perguntas (perfil demográfico)

2º bloco

Nome:

2° bloco
E-mail:
Naturalidade:
Idade:
3° bloco
Há quanto tempo você toca trompete?
Formação
Área de atuação
4° bloco
Você faz alguma preparação antes da sua performance?
Como você caracteriza sua performance?
Você faz uso de estratégias no seu processo de preparação da performance?
Como você avalia a importância do uso de estratégias de estudo para a preparação da sua performance?
Ser mulher e trompetista influencia no ato da performance?
Você já se viu em alguma situação social desconfortável por ser mulher trompetista?
Você acredita que ser mulher influi negativamente na preparação da sua performance?
Para você, existe diferença na preparação da performance da mulher trompetista?

Fonte: elaborada pela autora.

O quarto e último bloco referiu-se ao desempenho e à autoavaliação que cada trompetista possui sobre sua performance. As perguntas foram estruturadas em formato de respostas “sim”, “não” e “talvez”, combinadas com a escala de Likert. As categorias apresentaram sentido ordinal, como: “muito importante” até “sem importância”, “muita frequência” até “nunca”, e “concordo totalmente” até “discordo totalmente”.

Entre os principais desafios enfrentados na construção do questionário, destacamos: 1) a definição de perguntas que se adequassem a objetividade e subjetividade do tema; 2) a adequação da linguagem [preparação da performance, estratégias de estudo, etc.] às características do público-alvo; 3) as dificuldades práticas no processo de distribuição e recolhimento dos questionários. Esses aspectos exigiram adaptações ao longo do processo, assegurando que os dados coletados fossem relevantes e estivessem alinhados aos objetivos da pesquisa.

Considerando que essa etapa da coleta de dados foi inteiramente online e envolveu trompetistas de todo o país, o questionário passou por testes preliminares com um grupo reduzido de participantes representativas do público-alvo. Esse teste

piloto revelou que algumas perguntas não estavam suficientemente claras, o que motivou ajustes na formulação. Por exemplo, a pergunta inicial “Você faz uso de estratégias no seu processo de preparação?” teve de ser reformulada, pois muitas participantes demonstraram dificuldade em compreender o conceito isoladamente.

Observamos que, embora os termos utilizados fizessem parte da linguagem cotidiana do estudo e da prática instrumental das trompetistas, nem todas estavam familiarizadas com a literatura relacionada ao tema. Por isso, as perguntas foram direcionadas a uma compreensão mais geral e panorâmica. É importante ressaltar que o questionário teve como finalidade exclusiva o levantamento inicial, com o intuito de obter uma medida quantitativa das participantes, considerando a limitação de tempo para investigar com profundidade as motivações e intenções por trás de eventuais insatisfações.

Outro desafio enfrentado foi garantir que as perguntas fossem imparciais e não induzissem as colaboradoras a uma resposta específica, especialmente nas questões relacionadas ao gênero. Embora essas perguntas pudessem naturalmente evocar uma carga emocional, o uso da escala de Likert permitiu obter dados mais neutros. Além disso, ajustaram cuidadosamente a linguagem e o formato das perguntas ao perfil das participantes, considerando variáveis como faixa etária, escolaridade e contexto sociocultural.

Cabe destacar que, embora o questionário tenha sido planejado com atenção aos objetivos da pesquisa e estruturado para facilitar a participação, a taxa de retorno foi inferior ao esperado. O número de profissionais que compõem o público-alvo mostrou-se significativamente maior do que o total de respondentes, o que evidencia desafios tanto na motivação das participantes quanto na logística de aplicação.

Infelizmente, não foi possível determinar com exatidão o número de trompetistas em atividade no mercado de trabalho. No entanto, no grupo de WhatsApp citado anteriormente, contabilizaram 78 participantes (ativas e inativas), e o acesso ao questionário foi disponibilizado com um mês e meio de antecedência, além da divulgação via Instagram e e-mail.

Essa discrepância levantou questões importantes sobre a eficácia das estratégias de engajamento utilizadas, bem como sobre possíveis barreiras que limitaram a adesão das respondentes. Entre os fatores que podem ter contribuído para a baixa taxa de resposta, destacaram a sobrecarga profissional, o tempo necessário para responder ao questionário e eventuais limitações no alcance dos canais de

comunicação empregados. Como resultado, apenas oito trompetistas de orquestra sinfônica participaram efetivamente da pesquisa.

5.3 Entrevistas

As entrevistas também seguiram um padrão de perguntas estruturadas, conforme orienta Gil (1999, p. 113), a fim de nortear o interesse temático da pesquisa. Os temas abordados incluíram: tempo diário de prática, organização da prática, repertório atual, estratégias utilizadas na execução das obras, organização das estratégias e tempo de preparação. Também foram incluídos questionamentos relacionados ao gênero e seu envolvimento com o ato de tocar trompete.

Esse tipo de entrevista, embora permita maior liberdade tanto às participantes quanto às pesquisadoras, ainda requer direcionamento específico, para garantir que os objetivos centrais da pesquisa sejam alcançados.

Quadro 8 - Bloco de perguntas (entrevistas)

Rotina	
Tempo de prática diário	
Organização da prática (fundamentos e seções)	
Preparação para performance (<i>repertório x estratégias de estudo</i>)	
Repertório atual (nome da peça, compositor, ano da compositora)	
Minutagem, tessitura e nível de dificuldade da obra	
Instrumento que está sendo utilizado	
Quais as estratégias estão sendo utilizadas na execução da obra	
Organização das estratégias (com base no repertório)	
Estratégias para selecionar áreas problemáticas relevantes	
Tempo de preparação do repertório	
Estratégias de suporte	
Estratégias de autoavaliação	
Estratégia para ativar e manter a concentração	
Estratégias de motivação	
Estratégia mental (preparação para apresentação pública)	

Como exemplo, em *Regresso a Ló Básico*, Cichowitz organiza sua metodologia com base em quatro conceitos fundamentais: estética, acústica, anatomia e psicologia (Loubriel, 2010); dentro de dois grandes grupos de habilidades: físicas e artísticas.

Entre as habilidades físicas, Cichowitz inclui estudos de respiração, embocadura, ataques e digitação. Já nas habilidades artísticas, destaca conceitos de som, adaptação à acústica da sala de concerto, versatilidade e conhecimento estilístico e disposição pessoal do músico (Loubriel, 2010).

Lehmann (2007) afirma que “os performers lidam com um conjunto diferente de perguntas relacionadas às habilidades envolvidas na performance, que podem ou não estar relacionadas à técnica da prática instrumental”. As estratégias de suporte, conforme Nielsen (1999), também dialogam com os conceitos de Cichowitz, apresentados por Loubriel (2010) em *A psicologia dos trompetistas*. Essa perspectiva converge com a abordagem de Lehmann (2007) em *Psychology of Musicians*, ao tratar dos elementos fundamentais para o desenvolvimento de habilidades físicas e, especialmente, mentais relacionadas à performance.

As perguntas sobre estratégias de suporte e/ou estratégias complementares foram formuladas a partir de conceitos previamente estabelecidos sobre a prática instrumental feminina no trompete. Com isso, buscaram compreender se há diferenças na aquisição de habilidades dentro dessa prática específica.

Quadro 9 - Bloco de perguntas 2. (entrevistas)

Outras estratégias (gênero e música)

Ser mulher trompetista implicou/implica na execução dessas estratégias?

É necessário a elaboração de outras estratégias (físicas, artísticas ou psicológicas)?

Implicações do gênero na prática individual

Implicações do gênero na performance

Hallam et al. (2017), no artigo *Are there gender differences in instrumental music practice?*, investigam a existência de diferenças de gênero na quantidade de tempo de prática entre meninos e meninas, considerando as estratégias e a motivação envolvidas. Segundo Abeles e Porter (1978, p. 65), “a associação de gênero com instrumentos musicais pode, assim como qualquer tipo de estereótipo, restringir o comportamento e, conseqüentemente, as oportunidades dos indivíduos” (tradução nossa).

Quanto à seleção das participantes das entrevistas, obedeceram aos seguintes critérios: 1) ter respondido ao questionário; 2) possuir alguma formação (técnica ou acadêmica); 3) atuar como trompetista em orquestra sinfônica (cachê, contrato ou efetivo); 4) possuir conhecimento do repertório orquestral para trompete. Verificamos

que quase todas as participantes atendiam aos critérios estabelecidos e, por isso, priorizamos entrevistar as três primeiras que responderam ao questionário.

O procedimento de realização das entrevistas foi semelhante ao da aplicação do questionário. As participantes foram informadas sobre o tempo estimado para a entrevista (cerca de 40 minutos), além dos objetivos da pesquisa e dos procedimentos metodológicos, os quais foram conduzidos da forma mais clara e objetiva possível, visando minimizar qualquer desconforto ou cansaço.

Utilizamos um teste piloto (Bailer et al., 2011) como forma de otimizar o tempo de aplicação, garantindo maior controle sobre os materiais utilizados durante a pesquisa, como conexão Wi-Fi, plataformas digitais, gravação, transcrição das falas e abordagem com as trompetistas. Para Bailer o teste piloto funciona como uma “mini versão do estudo completo, que envolve a realização de todos os procedimentos previstos na metodologia, de modo a possibilitar alterações e melhorias nos instrumentos antes da investigação definitiva” (Bailer; Tomitch; D'Ely, 2011). Como o propósito do método é revelar falhas potenciais, esse teste se mostrou decisivo para orientar os procedimentos subsequentes, evitando que as mesmas falhas ocorressem durante a etapa principal da pesquisa.

5.4 Análise dos dados

Aplicamos o método qualitativo, por meio de análise descritiva, observações, entrevistas, escrita autobiográfica e análise de gravações de narrativas orais. A descrição das respostas foi baseada em perguntas semi-estruturadas, ancoradas na fundamentação teórica sobre a preparação para a performance. Os capítulos foram organizados da seguinte forma:

1. Questionário demográfico e estratégias de estudo: mulheres trompetistas na rotina de orquestra sinfônica;
2. Dimensões sobre rotina e preparação de mulheres trompetistas nos casos estudados.

Para cada capítulo, construímos enunciados correspondentes às suas respectivas etapas. Por exemplo, na descrição do questionário, utilizamos as próprias perguntas como enunciados. Da mesma forma, as perguntas das entrevistas também serviram como estrutura para os tópicos analisados. Entretanto, no tratamento das entrevistas, mantiveram abertura para outras possibilidades analíticas, considerando o contato direto e aprofundado com as colaboradoras.

Acreditamos que este trabalho possa servir de referência para a produção de pesquisas científicas e oferecer um embasamento numérico sobre quantas mulheres atuam no universo do trompete no Brasil, além, de proporcionar uma visão mais clara sobre as disparidades existentes no cenário nacional. Com a demonstração quanti-qualitativa realizada, esperamos contribuir para o campo trompetístico e musical brasileiro, por meio da pesquisa científica, promover impactos positivos para a comunidade musical do país.

As entrevistas foram transcritas e revisadas com base nos aspectos discutidos por Jorgensen (2002) e Loubriel (2010). As unidades de resposta foram agrupadas e organizadas de acordo com as estratégias de estudo apontadas, como: técnicas de prática individual, desafios técnico-interpretativos e abordagens para lidar com a ansiedade durante a performance. Essa forma de organização facilitou a apresentação clara e objetiva dos resultados, permitindo identificar padrões comuns e divergências entre as participantes. Essa abordagem estruturada não apenas fortaleceu a validade dos achados, como também fomentou discussões mais aprofundadas sobre as implicações práticas e teóricas das descobertas.

Quanto a escolha das participantes entrevistadas, justificou-se pelo entendimento de que elas ocupam um lugar estratégico na formação e na performance do trompete nacional. Tornar as mulheres parte central desta pesquisa esteve diretamente relacionado à experiência da própria autora, também mulher, brasileira e trompetista de orquestra sinfônica. A partir dessa perspectiva, consideramos essencial explorar e documentar as vivências dessas profissionais, cujas histórias não apenas enriquecem a compreensão da prática musical no contexto brasileiro, mas também oferecem contribuições valiosas sobre as dinâmicas de gênero e as barreiras enfrentadas por mulheres no ambiente musical orquestral.

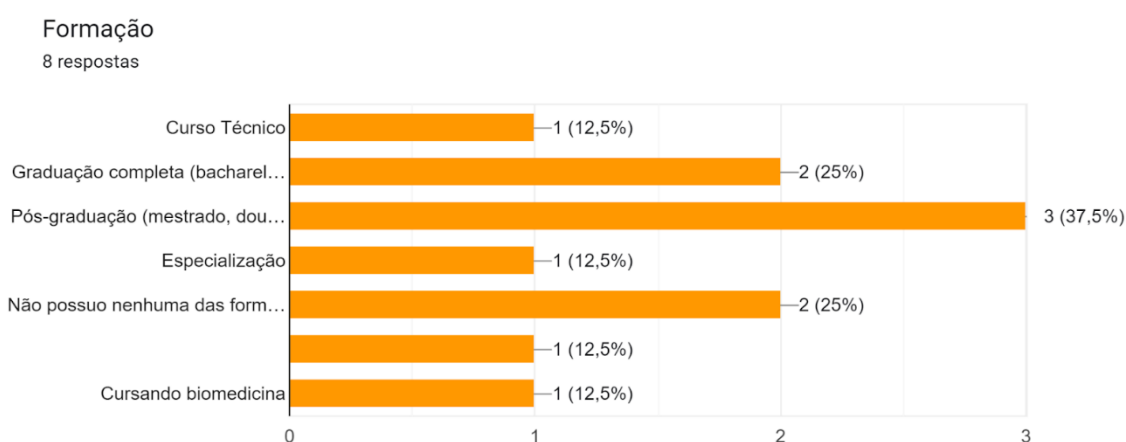
4. QUESTIONÁRIO DEMOGRÁFICO E ESTRATÉGIAS DE ESTUDO: MULHERES TROMPETISTAS NA ROTINA DE ORQUESTRA SINFÔNICA

O presente capítulo tem como objetivo apresentar os dados coletados por meio do questionário demográfico aplicado às mulheres trompetistas atuantes em orquestras sinfônicas. Esse levantamento busca compreender o perfil dessas musicistas, além de explorar as estratégias de estudo e práticas adotadas no contexto de uma rotina orquestral exigente e dinâmica.

Como já mencionado, a integração das estratégias de Jorgensen (2004) e Loubriel (2012) transformou a abordagem deste estudo. A combinação de suas propostas resulta em um sistema de prática eficiente e equilibrado. O questionário foi dividido em quatro seções. Inicialmente, nas duas primeiras, foram abordadas questões de identificação. O foco deste capítulo, no entanto, recai sobre a terceira e a última seção.

Participaram do questionário oito trompetistas, distribuídas entre os grupos etários de 18 a 30 anos (37,5%) e acima de 30 anos (62,5%). Ainda nesta seção, as participantes informaram sua formação no instrumento. Observou-se que 37,5% já possuem pós-graduação em trompete — número ainda reduzido, considerando o total de pós-graduados no Brasil.

Figura 1. Formação das trompetistas de orquestra sinfônica



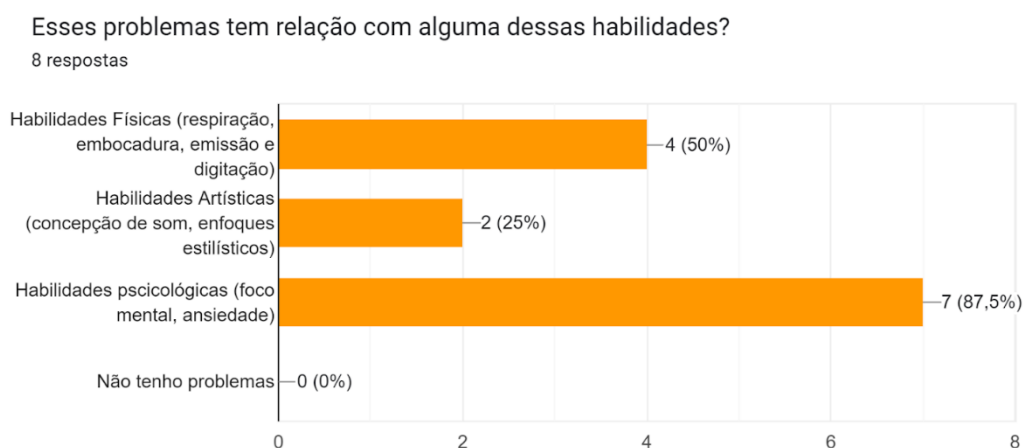
Fonte: Elaborada pela autora.

Dados específicos sobre o número de mulheres com pós-graduação em trompete (ênfase em performance) no Brasil são limitados. A participação feminina na música, especialmente em áreas tradicionalmente dominadas por homens, como os instrumentos de sopro, tem aumentado, mas ainda enfrenta desafios significativos. Em programas como os oferecidos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), observa-se um crescimento na inclusão de mulheres. Contudo, a quantificação exata de mulheres pós-graduadas em trompete ainda não foi amplamente documentada.

Segundo levantamento realizado pela trompetista Bianca Santos (2023), infelizmente ainda não há, no Brasil, nenhuma trompetista com título de doutora em música. No nível de mestrado, foram identificadas as seguintes trompetistas: Daniela Garcia, Bruna Bianchini, Bianca Santos, Guta Menezes, Ianca e Luciene Portela, conforme mencionado por Santos (2023, p. 24).

As participantes atuam em diferentes vínculos profissionais. Dentre as opções apresentadas no questionário — trompetista contratada, trompetista por cachê, solista e outros — a maioria sobrevive de cachês (62,5%). Em seguida, 25% são contratadas e 12,5% atuam como solistas. Com relação às perguntas sobre sua preparação, foram identificadas as principais dificuldades técnicas enfrentadas nas performances orquestrais. Essa análise contribui para compreender a aplicabilidade das propostas dos autores já discutidos ao longo desta pesquisa.

Figura 2. Tipos de problema na performance.



Fonte: Elaborada pela autora.

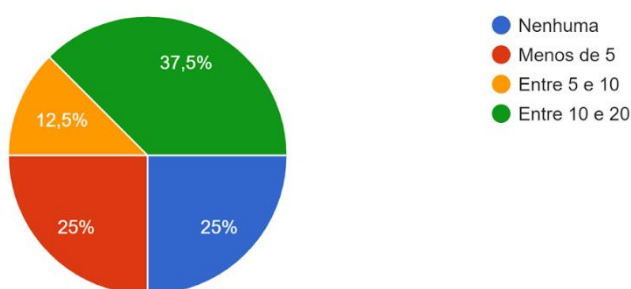
A maior incidência de dificuldades relatadas está relacionada às habilidades psicológicas. Cichowitz trata desse tema na seção intitulada “*La psicología de los trompetistas*”. Ele discute a conexão entre corpo e mente, a importância de manter o foco diante de possíveis distrações durante a performance, bem como, o uso de técnicas que auxiliam no controle da ansiedade, conforme apresentado no método de Loubriel (2010).

Diversos fatores podem influenciar o descontrole das habilidades psicológicas, como a falta de foco, o medo e a sobrecarga emocional. Outros motivos estão ligados ao desconforto com colegas de naipe, especialmente diante do reduzido número de mulheres em comparação aos homens. Frequentemente, essas situações vêm acompanhadas de sintomas físicos como tremores, suor excessivo e falta de ar.

A segunda maior dificuldade relatada refere-se às habilidades físicas, tais como, respiração, embocadura, emissão e digitação, atingindo 50% das participantes. Nesta pergunta, foi possível assinalar mais de uma opção e quase todas indicaram dois ou mais problemas em sua performance. Cichowitz ressalta que “o estado de ansiedade faz com que o corpo produza distorções na forma natural de respirar” (Loubriel, 2010).

Figura 3. Total de mulheres que trabalham nas orquestras.

Quantas mulheres trabalham com você?
8 respostas



Fonte: Elaborada pela autora.

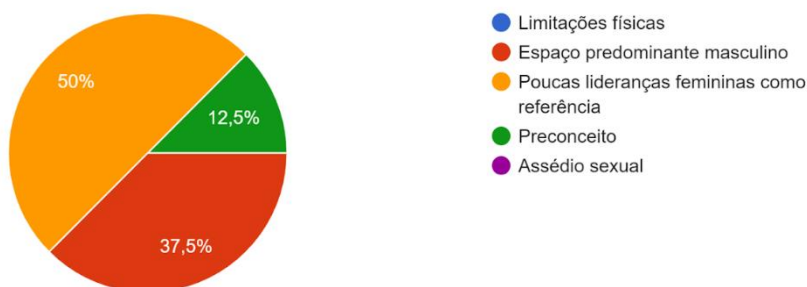
Nas orquestras em que essas mulheres atuam, foi constatado um número significativo de instrumentistas femininas. No entanto, esse dado revela um panorama ainda desigual, com forte concentração de mulheres no naipe de cordas. Como afirma Silva (2019, apud Santos, 2023): “Embora tenhamos, atualmente, musicistas de

excelente nível em todos os instrumentos, é notável como em alguns naipes há um forte domínio da presença masculina.”

No questionário, 37,5% das participantes discordam da afirmação de que as mulheres não são tratadas de maneira igualitária nas orquestras em que atuam. Em contrapartida, 25% concordam totalmente, 12,5% concordam parcialmente e 25% se mostraram indecisas. Um ponto de atenção na análise dessas respostas foram algumas contradições observadas: por exemplo, na questão “Na orquestra em que você trabalha, homens e mulheres são tratados de forma igualitária?”, mais da metade das participantes indicaram total discordância em relação à afirmação de desigualdade. Contudo, na pergunta seguinte — “Você acredita que há oportunidades para mulheres em todas as posições e cargos na orquestra sinfônica?” —, 25% discordaram da afirmação, sugerindo percepções ambíguas sobre o tema.

Figura 4. Principais fatores limitantes para a atuação de mulheres na orquestra sinfônica

Quais são os principais fatores limitantes para a atuação de mulheres na orquestra sinfônica?
8 respostas



Fonte: Elaborada pela autora.

Uma das questões centrais levantadas nesta pesquisa é a escassez de mulheres em cargos de liderança nas orquestras. A ausência de referências femininas nesse contexto é um fator determinante, pois dificulta a identificação e a inspiração entre as jovens musicistas. Os principais obstáculos incluem preconceitos arraigados sobre competência e autoridade, além de uma cultura institucional, muitas vezes, resistente à mudança. Estereótipos de gênero ainda associam liderança a características tradicionalmente atribuídas ao masculino, como assertividade e domínio.

Grupos de mulheres em determinadas ocupações precisam se organizar coletivamente para reivindicar melhores condições de trabalho. Muitas vezes, essas condições são precárias, tornando os empregos femininos mal remunerados, insalubres, desumanos e emocionalmente exaustivos. Conforme observa bell hooks (2019, p. 81), mulheres que atuam em funções subalternas e não sabem como resolver seus problemas laborais necessitam de espaços de orientação e acolhimento. Embora algumas dessas questões já estejam sendo discutidas, ainda há grande necessidade de apoio e investimento em reformas e programas inovadores.

Figura 5. O que falta para as orquestras serem mais atraentes e inclusivas para mulheres

Na sua opinião, o que falta para que as orquestras profissionais sejam mais atraente e inclusivo para mulheres?

8 respostas



Fonte: Elaborada pela autora.

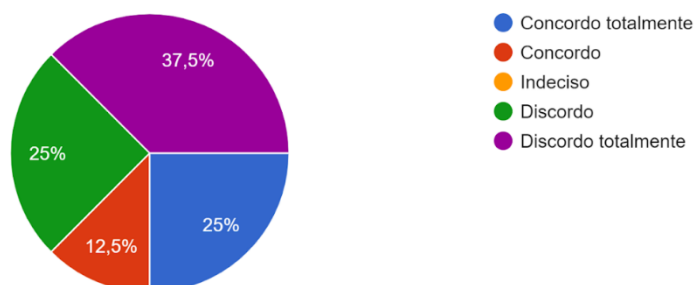
Reconhecendo que tais questões já começaram a ser abordadas, mas, ainda exigem avanços, as participantes responderam a uma questão sobre o que falta para que as orquestras se tornem mais abertas e inclusivas para mulheres. As alternativas escolhidas revelam a urgência por reformas estruturais, acolhimento institucional e visibilidade feminina nos espaços de decisão.

Também foi perguntado às participantes se acreditam possuir características ou qualidades inatas que as destacam como trompetistas.

Figura 6. Características e qualidades inatas que as destacam como trompetista.

Você acredita que a mulher tem algumas características/qualidades inatas que se destacam como trompetista?

8 respostas



Fonte: Elaborada pela autora.

De forma positiva, mais de 25% afirmaram concordar totalmente com essa afirmação, enquanto 12,5% concordaram parcialmente. Esse resultado está alinhado com as diferenças observadas na preparação para a performance entre mulheres trompetistas. Se tais musicistas reconhecem possuir atributos específicos, é plausível considerar que suas abordagens de estudo e preparação também sejam diferenciadas. Na pergunta “Você acredita que ser mulher influi negativamente na preparação para performance?”, apenas 25% indicaram algum grau de concordância. A metade das participantes discordou totalmente, enquanto 25% assinalaram parcialmente.

É importante lembrar que esta primeira etapa da coleta de dados não teve como objetivo aprofundar os motivos por trás de cada resposta — isso será explorado posteriormente nas entrevistas individuais com os casos estudados. Ainda assim, essa etapa introdutória já oferece indícios relevantes para a compreensão do problema central desta pesquisa.

6 DIMENSÕES SOBRE ROTINA E PREPARAÇÃO DE MULHERES TROMPETISTAS NOS CASOS ESTUDADOS

“Tocar trompete demanda muita resistência, se tratando de nós mulheres, o dobro de resistência” (Portella, 2024)

Este capítulo se dedica à análise detalhada da performance de três trompetistas, cujas experiências e trajetórias oferecem uma perspectiva única sobre a prática do trompete no contexto brasileiro. Ao longo deste capítulo, serão explorados aspectos essenciais de suas jornadas musicais, destacando não apenas os desafios enfrentados, mas também as conquistas e os impactos de sua performance no cenário cultural brasileiro.

Dando início à análise e discussão dos resultados dessa pesquisa, a fala acima manifesta um sentido polissêmico sobre as definições de resistência. O trocadilho feito por uma das entrevistadas, a princípio, nos remete a um dos atributos físicos que o trompetista necessita para tocar trompete, ou melhor, para um conjunto de fatores que, somados, resultam na resistência física. Por segundo e não menos importante, ela nos chama atenção para uma conotação sócio-política do termo resistência.

Parafraseando-a, “ao mesmo tempo, em que ela resiste de dentro às “linhas duras” da história, ela faz surgir um “fora” que contamina, enxerta e desloca o “dentro”. (Proust, 1998, Apud Roque, 2002: 68). Esse conceito de resistência ao qual nos identificamos remete à luta e ao esforço coletivo (Lorentz; Almeida, 2016) com que as mulheres trompetistas lidam na vida profissional. “O seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia” (BOSI, 1996).

Queremos destacar, ainda, um terceiro sentido familiar a esse cenário. O termo resistência teve sua aproximação com os termos “cultura”, “arte”, “narrativa”, aproximadamente, entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo (Lorentz; Almeida, 2016). Desde então, o fazer artístico passou a ser visto como um ato de resistência, no qual o artista não almeja somente a reprodução do ofício, mas também a autonomia dele e para com ele.

[...] a junção dessas duas palavras (arte e resistência) faz imediatamente sentido. Mas isso ocorre no mundo da opinião. Em tal mundo, admite-se que a arte resiste e que ela o faz de modos diversos que convergem em um poder único. Por um lado, a consistência da obra resiste à usura do tempo; por outro, o ato que a produziu, resiste à determinação do conceito (Rancière, 2007, p. 1). A resistência passa a ser então um elemento constitutivo do artista. Nos arriscando a dizer que a fala da entrevistada apresenta uma tripla resistência. E que, embora haja diferenças nas formas de experienciar cada conceito, eles não se opõem ao seu princípio.

Para este capítulo, recortamos falas que nos serviram para a construção dos enunciados, que sintetizam uma ideia comum entre as participantes. Uma dessas falas resultou na analogia que acabaram de ler, nela, na qual, através dela é possível que reconheçamos uma das teorias de Vincent Cichowicz em que ele destaca a importância das habilidades físicas e psicológicas estarem alinhadas a preparação da performance do trompetista.

6.1 Rotina da prática instrumental

“Se eu tô em casa, a minha rotina muda. Se eu tô tendo ensaio no teatro, aí seria uma outra rotina” (Santos, 2024)

É natural que nós, trompetistas, tenhamos uma prática regular do instrumento, mas o que nem todos compreendem é como essa prática é organizada ao longo da semana. A rotina diária é um componente fundamental, na qual a prática é um elemento chave para o desenvolvimento da performance de todos os músicos (Madeja, 2013) e, se tratando da rotina do trompetista de orquestra, demanda muita resistência física e emocional para cumprir com a agenda de ensaios e concertos semanais. Os ensaios longos e regulares fazem parte de uma rotina que os participantes consideram central para o processo (Salgado; Silva, 2001, P. 32).

Hickman (2006), afirma que uma boa rotina inicia antes mesmo de tocar o instrumento, no ato de se soltar e se concentrar em como o corpo funciona ao tocar trompete. Nisso, o autor utiliza como referência a rotina de aquecimento proposta por James West, professor em Louisiana State University, na qual ele subdivide em: *buzzing no leadpipe*, centrando o som, articulação, flexibilidade (vocalização) e escalas (West, Apud Hickman, 2006, p.147).

“O desenvolvimento de uma rotina diária de notas longas, crescendo e decrescendo, escalas e arpejos, exercícios de articulação e flexibilidade labial deve começar assim que o músico for capaz de praticar facilmente por uma hora sem ficar excessivamente cansado”. O descanso também conta como partes importantes da prática para os músculos estarem frescos. Nesse caso, o autor sugere que o trompetista aproveite para “praticar sem o instrumento — dedilhar as válvulas sem tocar, treinar o ouvido tocando piano enquanto canta ou outras habilidades musicais” (Hickman, 2006, p. 162).

De acordo com Cichowitz, os estudos determinantes para a técnica instrumental estão segmentados a partir de grupos de habilidades nos quais estão inseridos. Esses estudos técnicos envolvem estudos de digitação, flexibilidade, staccato, ornamentos, repertório, entre outras coisas – que métodos como Arban já apresentaram como elementos importantes para a rotina do trompetista. “Ao focar no básico, os trompetistas também podem encontrar maneiras de sair de crises ou decisões sérias sobre sua execução”, uma vez que conhecedor dessa capacidade, pode retornar à consciência daquilo que o faz tocar bem rapidamente (Loubriel, 2010, p. 18).

Adentramos gradualmente nas perguntas acerca do gerenciamento da prática instrumental de cada participante. Todas admitiram que suas rotinas de estudo eram pensadas com base na agenda da orquestra e demais trabalhos. Quando na ausência de concertos, os estudos são geralmente voltados para a recuperação da semana exaustiva e preparação de repertório.

No caso das participantes desta pesquisa, quando não escaladas para o concerto mais próximo, os estudos são direcionados a aspectos clínicos da rotina técnica e execução do repertório. Tendo em vista que as orquestras fazem, com frequência, o revezamento nos naipes, subdividimos as perguntas sobre rotina em duas situações: semana de concertos e semanas “livres”.

Quadro 10 Semana livre

Semana “livre”			
Perguntas	Daiana Broedel	Bianca Santos	Luciene Portella

Tempo de prática diário	2 a 3 horas	2 a 3 horas	3 horas ou mais
Organização da prática	Aquecimento (respiração, estudos de fluência); digitação; staccato.	Aquecimento (alongamento e respiração, buzzing; nota longa); digitação; escalas, arpejos, intervalos.	Aquecimento (respiração) digitação; flexibilidade; staccato; transposição.
Métodos citados	Vincent Cichowicz	Arban, Clarke, Cichowitz	Arban; Ernest Williams

Fonte: Elaborada pela autora.

“Se eu estou na orquestra, eu vou fazer só aquecimento, que aí o nosso ensaio é de manhã. Então, eu já estou lá na orquestra e lá eu faço um aquecimento um pouco mais, um pouco reduzido, faço talvez uma escala ou outra, alguma coisinha de articulação e aí já vou para o ensaio” (Santos, 2024).

Intrínseco a discussão sobre rotina, nos foi possível notar o gerenciamento da performance, sobre particularmente a administração do tempo e otimização da performance. A entrevistada demonstra uma integração entre a prática individual e a preparação em um contexto colaborativo na orquestra. Além disso, ao mencionar que seu aquecimento é um pouco mais reduzido em comparação com uma prática em casa, ela revela uma habilidade em adaptar suas estratégias de estudo às demandas específicas do ambiente da orquestra, é crucial, pois, muitas vezes o tempo disponível para aquecimento antes do ensaio pode ser limitado.

No segundo cenário, os horários de prática são determinados a partir da dificuldade e demanda do concerto, podendo intercalar entre 30 minutos ou 1 hora antes do concerto.

Quadro 11 Semana de concerto

Semana de concerto			
Perguntas	Entrevistada A	Entrevistada B	Entrevistada C
Tempo de prática diário	Não definido	Não definido	Não definido

Organização da prática	Aquecimento; trechos das obras	Aquecimento (alongamento e respiração); trechos das obras	Aquecimento (respiração) flexibilidade; trechos das obras
------------------------	--------------------------------	---	---

Fonte: Elaborada pela autora.

Traçando uma comparação entre ambas as semanas, vemos que há uma diferença na maneira com que a rotina é estruturada, priorizando o descanso. Nesse caso, os fundamentos ainda são realizados, mas em um curto período. Segundo Cichowitz, a manutenção diária das habilidades físicas deve ser consistente de tal maneira que formem padrões de hábitos. “Para os trompetistas avançados, a prática dos fundamentos poderá exigir um período inicial de 30 minutos” (Loubriel, 2010, p. 114). Por outro lado, o repertório orquestral, assim como os solos, também pode ajudar a construir melhoras nas habilidades físicas. Cichowitz aconselhava que o repertório fosse dividido entre “estudo de solos, peças solistas e materiais de orquestra ou música de câmara” (Loubriel, 2010).

O roteiro de perguntas foi estruturado em: *“Repertório atual (nome, compositor, minutagem, tessitura, nível de dificuldade, instrumento utilizado), quais as estratégias estão sendo utilizadas na execução das obras? Como acontece a organização dessas estratégias com base no repertório? Áreas relevantes ou passagens difíceis, como solucioná-las? Quanto tempo leva para a preparação do repertório? Conforme as alterações, as únicas modificações foram: repertório e quais as estratégias ‘foram’ utilizadas no trabalho das obras selecionadas pelas participantes.*

Vale ressaltar que nos deparamos com algumas dificuldades, como, as participantes, embora ativas na orquestra, estavam em semana de descanso dos concertos. Nesse caso, foi necessário que reformulássemos algumas perguntas acerca do repertório trabalhado naquele mês ou temporada em que a orquestra estava. De todo modo, não fugimos do nosso objetivo central, então abordamos os desafios do repertório sinfônico orquestral para trompete. Todavia, não fez parte do nosso trabalho a análise das obras que foram citadas, mas sim como aconteceu o gerenciamento das estratégias utilizadas no processo de construção da performance da obra.

6.2 Preparação para a Performance: Estratégias de estudo

*“O bom preparo é o tempo todo, o tempo todo, você tem que estar preparado”
(Broedel, 2024)*

O bloco de perguntas sobre a preparação para a performance foi direcionado, em particular, às estratégias de estudo utilizadas em cada etapa da preparação individual. Lembrando que, para cada situação, há uma aplicação diferente das estratégias. Sabendo que a demanda do músico orquestral requer, não só do trabalho técnico instrumental com o repertório e demais ajustes clínicos, o performer que está sentado na orquestra, também necessita de uma preparação física e psicológica intensa.

Alicerçado ao referencial teórico desta pesquisa, os questionamentos concordam, sobretudo, com as estratégias que podem ser usadas na aquisição das habilidades elementares do trompetista. Selecionamos as estratégias com base nas entrevistas que nos permitiram uma investigação mais aprofundada e contextualizada das práticas adotadas pelas profissionais. Ao invés de abordar um amplo espectro de estratégias de estudo superficialmente, essa abordagem focalizada nos possibilitou uma análise detalhada das técnicas, rotinas e métodos considerados mais eficazes, na prática de cada trompetista.

A partir da transcrição de cada entrevista, trouxemos na íntegra os pontos culminantes que mais nos interessam para esse momento. Ao nos concentrarmos em estratégias específicas, como mencionadas pelas fontes primárias deste trabalho, tivemos a oportunidade de aprofundar a compreensão sobre como essas estratégias são aplicadas na prática cotidiana. Para isso, consideramos os aspectos como a técnica instrumental, a preparação para a performance, a gestão do tempo e do esforço durante o processo de estudo.

“A primeira coisa, eu peguei e dei uma olhada na partitura. Era o primeiro movimento só e aí vi que tinha repetição, o tema repete em outro tom. E aí eu ouvi ela para ter uma ideia. Já tinha ouvido algumas vezes, mas aquela audição... Não sei, passiva, que a gente escuta. E aí eu parei e coloquei para ouvir, mas para eu ter uma ideia do todo, tentando não me deixar levar muito pela interpretação do trompetista, mas para ter uma ideia do todo. (...) E aí eu comecei a estudar. Primeiro eu fiz uma leitura inteira. Tentei tocar ela inteira. E depois eu separei ela” (Santos, 2024).

O compromisso com uma abordagem analítica e detalhada é crucial, pois permite uma compreensão estrutural formal da peça, identificando seções, temas principais e variações que podem influenciar sua própria interpretação posterior. Como parte da análise musical, antes mesmo da execução da obra, esse tipo de escuta não apenas familiariza o músico para outros aspectos interpretativos, essenciais para uma performance expressiva e fiel à intenção do compositor – mas, como discutido por Jorgensen (2004), desempenha um papel crucial na prevenção de erros. Entender a estrutura da música, não apenas fornece um guia para a navegação na obra, mas também informa sobre as escolhas interpretativas em termos de estilo, expressão e execução técnica.

Essa análise permite ao músico identificar seções principais, variações temáticas, modulações e desenvolvimentos. Isso é essencial para evitar erros durante a performance, ao ajudar o músico a antecipar mudanças abruptas, transições complexas e outros desafios musicais que possam surgir. Segundo Williamon e Valentine (2002), Chaffin et al. (2002) e Jorgensen (2004), envolve a fragmentação da obra em segmentos menores ou maiores. No entanto, a análise estrutural é uma estratégia subjetiva, dependendo dos níveis individuais de conhecimento e experiência do músico. O entendimento da estrutura musical pode variar significativamente, nesses casos, o músico também organiza essas sessões conforme a concepção de som do naipe de trompetes de cada orquestra.

Outra abordagem está no processo de memorização da obra, pois a escuta, mesmo que passiva, ajuda a consolidar a memória musical. A memorização de uma obra musical é um ciclo dinâmico de análise estrutural, prática repetitiva, escuta atenta, visualização mental e expressão emocional. Ao integrar essas abordagens de maneira equilibrada e metódica, os músicos não apenas dominam suas peças, mas também elevam suas performances a novos níveis de arte e comunicação musical.

“O ato de tocar de memória não é apenas uma “convenção” no meio musical, mas, muitas vezes uma necessidade, como no caso dos cantores de ópera que não podem levar a partitura consigo para uma cena no palco. No campo da apreciação, a memorização é o que nos possibilita, por exemplo, identificar a transformação ou repetição de ideias musicais em uma escuta, seja no caso da simples volta de um refrão em canções ou das transformações temáticas dentro de um movimento de sinfonia” (Caregnato, 2017).

Os primeiros músicos/pedagogos a escreverem extensivamente a respeito da memorização de obras musicais foram Edwin Hughes (1884-1965) e Tobias Matthay. Em seus trabalhos, descreveram três tipos de memória relativas à música: a

cinestésica, a visual, e a auditiva. Eles sublinham que não existe uma memória inteligente sem o conhecimento da estrutura musical e dos processos composicionais que a integram (Williamon e Valentine, 2002). Chaffin (2012) acrescenta a estes três, “(...) a memória motora, emocional, narrativa e a linguística” (Chaffin e colegas, 2012, p. 230).

“Ter referências, gostar de ouvir o repertório de trompete, estar por dentro de articulações e características” (Portella, 2024). Nossa terceira entrevistada defende aspectos do modelo de referência sonora na preparação para a performance como um elemento basilar na construção da carreira do músico/musicista de orquestra sinfônica. O conhecimento da linguagem musical utilizado nesse contexto requer uma versatilidade de estilos e propostas de som e, apesar disso, cada naipe de trompetes procura soar de acordo com seus contextos.

Cichowitz a trata como parte dos conceitos de habilidades artísticas como o primeiro princípio “Os trompetistas precisam de um modelo para imitar” (Loubriel, 2010, p. 46). Cichowitz entendeu que os exemplos podiam sair através de seus sentidos auditivos antes que esses exemplos pudessem sair através de seus sistemas motores como respiração, embocadura, língua e digitação (Loubriel, 2010, p. 46)

A coisa mais importante é que se não internalizamos o que é um bom som, não vamos ser capazes de produzir um bom som, não importa a quantidade de instruções verbais que temos e não importa com que precisão um professor descreve a fisiologia de como tocar esse som. Temos que saber como devemos soar e temos que ter uma ideia clara em nossa mente enquanto estamos tocando esse som. Não há uma descrição como “Quero um som grande ou quero um som horrível”. Isso é muito nebuloso e não suficientemente específico. O que precisamos é de uma imagem sonora de som (Loubriel, 2010, p. 47, tradução nossa).

Nota-se que o autor tece considerações positivas sobre se ter um “modelo sonoro” em mente, ele ainda complementa que “é impossível fazer qualquer tipo de atividade sem ter consigo algum tipo de referência” (Loubriel, 2010, p. 48, tradução nossa).

As considerações estéticas são outras coisas e as obtemos pelo tipo de repertório que tocamos, o tipo de músicos com que nós tocamos e nos influenciados. Temos que ter uma imagem mental. Todos nós ouvimos trompetistas que nos impressionaram. Levamos seus sons conosco e esse é o som que deve estar ativo em nossas mentes durante todo o tempo (Loubriel, 2010, p. 48, tradução nossa).

Sincrônico a essa ideia, Williamon destaca em uma das suas releituras sobre Jorgensen (2002) que “o ensaio mental é um tipo de prática não lúdica que tem sido defendida por vários pedagogos e psicólogos”.

Geralmente é definido como o ensaio cognitivo ou imaginário de uma habilidade física sem movimento muscular evidente e é frequentemente apresentado como uma alternativa ou um complemento à abordagem de jogo. Contudo, é importante lembrar que praticamente não há brincadeira sem atividade cognitiva, o que significa que a abordagem de jogo é inevitavelmente uma combinação de esforço mental e físico (Williamon, 2012, p. 9. tradução nossa).

A utilização dessa habilidade foi detectada em todas as falas das entrevistadas, como se fosse até possível que estivessem sincrônicas em um naipe. Uma delas falou diretamente sobre adequar-se aos conceitos sonoros do naipe.

“Você tem que se adequar ao naipe e ao jeito que ele toca” (Broedel, 2024). Uma das possibilidades da estratégia é a “imitação”. Meyer (1996), em sua teoria da expectativa musical, argumentou que a imitação na música não apenas reflete a influência de modelos estabelecidos, mas também desempenha um papel na criação de expectativas no ouvinte. Cichowitz, além de espelho para seus alunos, também citava em suas aulas alguns modelos para a imitação no contexto orquestral: Maurice André, Timofei Dokshizer, Adolph Herseth, Philip Smith e Manny Laureano.

O passo seguinte, a construção de referências, foi a fragmentação da obra em segmentos menores ou maiores com base nas dificuldades do concerto.

“E eu estudo a prática dos trechos, como são curtos, eu uso repetição. Eu faço uma vez, se está legal, eu tento repetir, tocando parecido, se eu gostei da primeira vez, eu tento fazer mais uma vez. Se tem alguma coisa que não ficou legal da primeira vez, eu paro, penso o que não estava legal, tento corrigir, fazer uma segunda vez melhor, mas eu também não fico repetindo muitas vezes, porque eu quero fazer, no caso, três, quatro trechos” (SANTOS, 2024).

Jorgensen (2004) trata sobre esse assunto em suas duas primeiras estratégias: estratégias de planejamento e preparação e estratégias de execução – ambas lidam com o gerenciamento do tempo aplicado antes e durante a performance.

“Um que é mais articulado e aquele trequinho do meio que já é mais ligado. Então, se eu tivesse começando, no caso, quando eu comecei a ler esse trecho, a estudar, eu separaria. Eu fazia primeiro... Aí faria todos esses que tinham essa articulação mais sequinha e pegaria os trechos, no caso, ligado, e estudaria separados” (SANTOS, 2024).

A fala da entrevistada destaca um aspecto fundamental, na prática, da técnica e da preparação de uma obra musical: a fragmentação das partes principais da obra. Ao dividir a obra em seções distintas com características técnicas específicas como articulações e ligaduras, ela demonstra uma abordagem estratégica, focada em resolver problemas como passagens fáceis e outras que apresentam um nível de atenção dobrado. A variação dos tipos de articulação é crucial para explorar a expressão e a fluidez musical. Ao estudar essas seções separadamente, cada trompetista pode dedicar-se à conexão melódica e à articulação fluida.

Os exercícios de fragmentação rítmicas características, ou pequenos trechos de fraseados de obras com estilos e gêneros específicos para o instrumento, aparecem com mais frequência em métodos generalistas como Franquin (1908), Clarke (1925), Schlossberg (1948), Plog (2003). Também em Arban (1864), Vizzutti (1991), Michael Sachs (2002).

“Quando você senta pra tocar aí é metrônomo modo lento. Estudando, (...) pega um trecho, trabalha aquele trecho com calma. (...) No outro momento, quando aquele trecho ali já está OK, você vai para o próximo. Eu trabalho assim, né? Trabalho, trabalho, trabalho, quando estou na “casinha”. Assim que eu falo, não, não. Agora dá para juntar que agora eu quero ver como é que vai estar aí eu junto tudo, lento”.

Com base no plano de estratégias apresentado por Jorgensen (2004), a fragmentação efetiva faz parte das estratégias de preparação e execução, através da identificação de características técnicas, o estabelecimento de metas claras, a prática de forma progressiva e monitoramento do processo (Williamon, 2012).

“Ah, eu escuto muito o repertório antes. Uma coisa importante é que o trompetista profissional tem que estar com os problemas técnicos resolvidos, principalmente transposição, tem que estar “afiado”. Depois, vai e pensa: o que posso fazer aqui, por onde começar a estudar, pega parte por parte e vai fazer seu dever de casa. Orquestra não é “pra tá” passando problemas técnicos não... (...) ensaio é ensaio” (Portella, 2024).

Outro aspecto importante foi levantado pela terceira trompetista, quando ela deixa claro que os ensaios não são um espaço de preparação técnica, mas sim, um momento dedicado à construção das habilidades interpessoais, disciplina, resistência física e mental. Dessa forma, a precisão, a agilidade e a capacidade de adaptação são cruciais nesse contexto coletivo específico.

Nenhuma das entrevistadas apontaram problemas no gerenciamento dos seus estudos, com exceção de alguns obstáculos nas destrezas físicas com relação à

embocadura em determinados tipos de dinâmica e tessituras. Algumas dessas dificuldades podem ser resquícios de um comportamento ansioso durante as apresentações públicas, entretanto Broedel (2024) afirma ter passado por um processo de reeducação e ajuste da embocadura.

6.3 Estratégias de suporte e outras estratégias

As estratégias de suporte levantadas nas entrevistas foram: estratégias de autoavaliação, estratégias para ativar e manter a concentração, estratégias de motivação e estratégia mental. “O músico deve ter uma noção do que são erros e a capacidade de reconhecê-los quando ocorrem, incluindo erros de altura, precisão rítmica, dinâmica, entonação, estabilidade de pulso e tonalidade” (Williamon, 2012, p. 14, tradução nossa).

Um dos maiores equívocos é não saber como desviá-los ou apenas manter o estado de concentração no presente durante a apresentação pública. Como os erros podem ser corrigidos? Uma estratégia é ignorar os erros e continuar tocando, esperando que eles desapareçam na repetição. Outra é que o músico pare e corrija erros sempre que eles ocorrerem. Ambas as abordagens têm certas vantagens, desde que o praticante permaneça ciente das principais armadilhas de cada uma (Williamon, 2012, p. 14).

No contexto desta pesquisa, não foi possível que elencamos as estratégias de suporte conforme foram estruturadas na tabela, pois as entrevistadas optaram por um formato mais solto das respostas. Observamos que a concentração diante dos desafios da preparação da performance é mantida conforme a confiança no trabalho técnico e artístico desenvolvido antes da apresentação pública. A auto-observação, autoconfiança, meditação, até mesmo a prática de outras atividades como exercícios e regulação do sono fazem parte das estratégias de suporte das entrevistadas.

“Cichowitz sustentava que, além de desenvolver habilidades artísticas e físicas, seus ex-alunos também tinham que desenvolver habilidades mentais fortes, como a capacidade de manter a mente tranquila em situações de estresse” (Loubriel, 2010, p. 69). Com esse propósito, ele aborda algumas técnicas de meditação no qual seus alunos sentavam tranquilamente por cinco minutos.

“Gosto de ficar em silêncio (...) Tipo, eu estudei tanto pra fazer isso, eu me preparei, eu fiz tudo que eu podia. Agora é o momento de mostrar o que eu fiz,

o que eu preparei, e curtir. (...) Se tem um espelho, eu gosto de me olhar no espelho e falar como se fosse pra uma outra pessoa, sabe?” (Santos, 2024).

Cichowitz defende que também é importante para o sentimento de confiança de um músico/musicista que eles adquiram uma postura de grandeza e poder. *“Eu tenho que ser profissional, então eu vou seguir” (Broedel, 2024).*

“É porque quando a gente está sozinha, eu acho que o peso é outro. O medo do julgamento da outra pessoa, o medo da crítica, o medo de fazer feio, fazer errar na frente do outro, eu acho que vem na hora da performance, né?” (Santos, 2024).

“Esse é o momento de mostrar todo o trabalho que foi desenvolvido com os estudos, né? A ansiedade, o medo, sempre vai ter aquele “friozinho”, mas é normal” (Portella, 2024).

Essa concentração, muitas vezes, pode ter um efeito reverso, causando uma pressão psicológica, somado aos demais problemas externos. O ato de falar para si mesma “tenho que” e usar a conjunção “então” pode ocasionar uma auto sabotagem quando sua mente não responde de acordo com o esperado durante a performance.

Cichowitz afirma que “a concentração mental é mais eficaz quando é feita sem esforço” (...) se for prático com essa intensidade, muito rapidamente você sentirá tensão, suor e ansiedade (Loubriel, 2010, p. 69). Uma das teorias apresentadas por ele, está no conceito de habilidades físicas, mas que tem muito a ver com as estratégias de suporte, chamada “deixar-se ir”. Uma das maiores dificuldades do músico é controlar a pressão externa e concentrar-se em apenas fazer um bom trabalho.

Os que têm medo de deixá-lo ir. É como se você tivesse um pouco de água na água e estivesse constantemente sondando a ponta do seu dedo quando estivesse frio. Esta não é a maneira de tocar. Os grandes músicos de instrumentos de metal parecem ter concepções sólidas dos sons que desejam e por isso tanto deixam que seus corpos o façam. Não deve haver separação entre eles (Loubriel, 2010, p. 59).

Deixar-se ir foi uma das maneiras que ele encontrou de fazer com que seus alunos se sentissem à vontade com o resultado do seu som e sua performance de modo geral, bem como uma maneira de se comportarem diante dos desafios da performance e apresentação pública.

7 IMPLICAÇÕES E CONTRIBUIÇÕES DO ESTUDO

Essa dissertação se destacou pela abordagem necessária no campo da música, tendo em vista os novos contextos emergentes das pesquisas em música no Brasil. Por meio de uma análise cuidadosa das entrevistas realizadas e da revisão bibliográfica, o estudo identificou lacunas importantes no conhecimento existente sobre a performance de mulheres trompetistas no contexto de orquestra sinfônica no Brasil. Além disso, ao explorar temas como a ansiedade na performance e as diferenças de gênero na preparação técnica e psicológica, a dissertação contribuiu para desmistificar estereótipos e promover um entendimento mais profundo das necessidades específicas das trompetistas brasileiras.

Como todo e qualquer trabalho acadêmico, este tema abre possibilidades para a produção de novos trabalhos. Logo quando iniciamos o projeto de pesquisa, o número de mestras em trompete era inferior ao que temos hoje. Análogo a esse dado, o número de trompetistas que produziam trabalhos nos quais elas pudessem ser representadas, também era menor, contabilizando, nacionalmente, apenas o de Bianca Santos (2023). Embora o trabalho anterior a este já tenha nos aberto portas para encontrar algumas respostas, reconhecemos que ainda existe muito a ser explorado, sobretudo quando lidamos com a individualidade de cada instrumentista.

Ainda, houve pensamentos mais definidos e característicos da prática musical de um trompetista, como os de rotina, fragmentação das seções dos estudos de preparação e repertório. Na mesma direção, destacamos outras maneiras de pôr esta prática em ação, geralmente buscando gerenciar ocorrências na performance, integrando técnicas convencionais e não convencionais. Nessa conjuntura, os gestos são mais simples, como os de relaxar, alongar, meditar antes da prática ou concerto importante.

Ao longo dos capítulos, o trabalho se desenvolveu de maneira sistemática, utilizando metodologias quanti-qualitativas para capturar tanto a amplitude quanto a profundidade das experiências dos casos das trompetistas. Entretanto, pesquisar pessoas é, muitas vezes, desconcordante ao cronograma pré-estabelecido, no qual tivemos que lidar com imprevistos com as colaboradoras, mudança de roteiro, mudanças na abordagem do conteúdo. A reorganização desses aspectos gerou uma quebra das expectativas em relação aos resultados das entrevistas, mas essa

situação, embora desconfortável, também apresentou uma parte estruturante do processo comunicativo com as colaboradoras.

A produção da experiência negativa também foi importante para que percebêssemos os desafios de trabalhar com um grupo multifacetado e geograficamente distinto. Essas características resultam em reconhecer que não é possível identificar, por completo, as experiências do outro. Diante disso, retornamos aos questionamentos iniciais desta pesquisa: *como analisa sua preparação para performance? Ser mulher e trompetista influencia negativamente/positivamente no ato da performance? Existe diferença de gênero na preparação para performance? O público feminino tende a se sentir mais ansioso antes ou durante a performance? É possível pensar em estratégias aplicadas somente ao público feminino de trompete?*

Embora uma das nossas metas fosse responder a todas as perguntas geradoras deste material, as duas últimas perguntas nos levam a crer que seja necessário um levantamento mais detalhado sobre o comportamento do público feminino no geral. O trabalho realizado com mulheres não revela a amplitude do público de trompetistas no Brasil, mas uma pequena parcela. É necessário ressaltar que o percurso de compreensão da realidade pode variar e os resultados apresentados aqui representam a parte do processo que foi necessário para compreender as informações contidas nas referências sobre performance, estratégias de estudo e trompete.

As lacunas identificadas não representam limitações para esta pesquisa, mas sim pontos de partida para reflexões mais aprofundadas e novos desdobramentos. Elas reforçam a necessidade de continuidade no estudo, seja para expandir as discussões aqui iniciadas, seja para explorar aspectos que não puderam ser plenamente abordados no escopo desta dissertação. Desse modo, avançaremos com este projeto, mantendo o compromisso com o desenvolvimento do campo e com a produção de conhecimentos futuros.

Enfim, esperamos que esse estudo contribua significativamente para o avanço dos trabalhos científicos no universo do trompete no Brasil, recorrendo a uma linguagem flexível e precisa na temática que se propõe.

REFERÊNCIAS

- ABELES, Harold F.; PORTER, Susan Yank. **The sex-stereotyping of musical instruments**. Journal of research in music education, v. 26, n. 2, p. 65-75, 1978.
- BARRY, N. H.; HALLAM, S. Practice. In: PARNCUTT, R., & MCPHERSON, G.E (Eds.). **The science and psychology of music performance**. Oxford: University Press, 2002, p. 151-165.
- BAPTISTA, Paulo Cesar. **Metodologia de estudo para trompete**. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- BOWERS, Jane M.; TICK, Judith (Ed.). **Women making music: the Western art tradition, 1150-1950**. University of Illinois Press, 1986.
- BRIDGES, Glenn D. **Pioneers in Brass**. Journal of Band Research, v. 3, n. 2, p. 40, 1967.
- CARD, Robyn Dewey. **Women as classically-trained trumpet players in the United States**. West Virginia University, 2009.
- CERQUEIRA, Daniel L. **E isso pode? Uma pesquisa-ação artística em Práticas Interpretativas**. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (4.), 2018, Rio de Janeiro. Anais do IV SIMPOM, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2018, p.685-696.
- CHAFFIN, Roger; LISBOA, Tânia. **Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance**. ICTUS-Periódico do PPGMUS-UFBA| ICTUS Music Journal, v. 9, n. 2, 2008.
- COELHO, Mayara; SILVA, Marcos; MACHADO, Marília. **" Sempre tivemos mulheres nos cantos e nas cordas": uma pesquisa sobre o lugar feminino nas corporações musicais**. Fractal: Revista de Psicologia, v. 26, n. 1, p. 107-122, 2014.
- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. Editora Atlas SA, 2008.
- GABRIELSSON, A. **Music performance research at the millennium**. Psychology of Music, v. 31, p. 221-272, 2003.
- GABRIELSSON, A. **The Performance of Music**. In: DEUTSCH, D. The Psychology of Music. 2ª Ed. Londres: Academic Press, 1999, p.501-602.
- HALLAM, Susan et al. **Are there gender differences in instrumental music practice?** Psychology of Music, v. 45, n. 1, p. 116-130, 2017.

- HALLAM, Susan; ROGERS, Lynne; CREECH, Andrea. **Gender differences in musical instrument choice**. International journal of music education, v. 26, n. 1, p. 7-19, 2008.
- JACOBS, Frederiksen B. Arnold. **Song and wind**. edited by John Taylor. 1996.
- JORGENSEN, Harald. **Strategies for individual practice. Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance**, p. 85-103, 2004.
- CUNHA, Laura Cardoso. **Feminaria Musical II: o que (não) se produz sobre música e mulheres no Brasil nos anais dos encontros das associações musicais brasileiras**. REDOR-ENCONTRO NACIONAL DA REDE FEMINISTA NORTE E NORDESTE DE ESTUDOS E PESQUISA SOBRE A MULHER E RELAÇÕES DE GÊNERO, v. 18, p. 3353-3980, 2014.
- LEHMANN, Andreas C.; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert H. **Psychology for musicians: understanding and acquiring the skills**. Oxford University Press, 2007.
- LEITE, Francisco Tarciso. **Metodologia Científica: métodos e técnicas de pesquisa (monografias, dissertações, teses e livros)**. Aparecida-SP: Ideias & Letras, 2015.
- LOUBRIEL, Luis E. **Regreso a lo Básico para Trompetistas, La Enseñanza de Vincent Cichowicz**. Scholar Publications, Evergreen Park, IL- U.S.A. Primera Impresión, 2010.
- FRANQUIN, Merri. **Complete Method for Modern Trumpet**. 2016. Editora qPress.
- GREEN, Lucy. **Music, gender, education**. Cambridge University Press, 1997.
- MATOS, Maria Izilda Santos; SOIHET, Rachel (Ed.). **O corpo feminino em debate**. Unesp, 2003.
- MCCLARY, Susan. **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- MOREIRA, Marcos. **Mulheres em Bandas de Música: uma visão do nordeste do Brasil ao norte de Portugal**. Rio de Janeiro: Publit, 2017.
- MOREIRA, Marcos. **Bandas de música e gênero: uma busca da ativa participação da mulher nordestina**. Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero, v. 4, n. 2, p. 66-76, 2013.
- HARTSOCK, Nancy. **Dinâmica do poder e da exclusão: reflexões feministas sobre a relação entre o trabalho doméstico e a política**. Tradução de Helena Silveira. In: SARDENBERG, Cecília M. B.; COSTA, Albertina de Oliveira (Orgs.). Feminismo, ciência e tecnologia. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1998. p. 25-45.

- NIELSEN, S. G. **Learning strategies in music practice**. British Journal of Music Education, v.16, n. 3, p. 275-91. 1999
- WOODBURY, Mary Lazarus. Women brass players in jazz: 1860 to the present. University of Cincinnati, 1995.
- WILLIAMON, A.; VALENTINE, E. **Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality**. British Journal of Psychology, v. 91, p. 353-376, 2000.
- WILLIAMON, A. **Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance**. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- WEINSTEIN, C.; MAYER, R. **The Teaching of Learning Strategies**. In: WITTROCK, M. (Ed.). Handbook of Research on Teaching, Macmillan, New York, p. 315–327, 1986.
- YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 5. ed. Porto Alegre: Bookman, 2015

ANEXO I

(Release Daiana Broedel)



Fonte: Andrea Nestrea, 2024.

Daiana Broedel é natural de Vitória–ES, iniciou sua jornada no trompete aos 13 anos; aos 18 fez parte da Banda Júnior da PMES onde começou a receber uma orientação mais consistente no instrumento. Coursou Formação Musical na FAMES e logo mais ingressou no bacharelado, mas não concluiu. Em 2010-2011 fez parte da OSB Jovem no RJ mediante concursos. É aluna dos trompetistas: Flávio Melo (OSB) e Fernando Dissenha (OSESF). Desde então realiza participações como trompetista convidada na Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense (OSN-UFF), EMMBRA Big Band (Escritas Musicais de Mulheres Brasileiras) entre outros.

ANEXO I (CONTINUAÇÃO)

(Release Bianca Santos)



Fonte: Compilação do autor, 2021.

Bianca Santos é Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro — Unirio, Bianca Santos teve seu primeiro contato com o trompete através de uma fanfarra de sua cidade, Taubaté–SP. Iniciou seus estudos musicais na Escola Municipal de Artes “Maestro Fego Camargo” com o professor Aguinaldo Salinas, onde se formou no curso Técnico em Trompete. Possui Licenciatura em Música pela Unimes e Extensão em Trompete pela Universidade de São Paulo (USP), onde foi aluna do Dr. Sérgio Cascapera. Em 2019 se formou na Academia de Música da OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo), tendo como mentor Gilberto Siqueira. Integrante e uma das fundadoras do Quinteto Olympéa, Bianca também é integrante da Banda Despirocadas, da cidade de São Luís do Paraitinga. Participou como bolsista de edições do Festival Música nas Montanhas e do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão, no qual em 2017 foi selecionada para tocar em um programa com a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP) sob a direção de Marin Alsop. Em 2020, participou da Academia Virtual da OSBA (Orquestra Sinfônica da Bahia) e foi convidada para ser uma das professoras/palestrantes no evento online Sopra Metais Brazilian Brass Festival. Selecionada para integrar a Orquestra da Academia Internacional Teatro Del Lago 2020, no Chile, Bianca Santos também foi a vencedora da Competição de Trompetes da Academia de Trompetes de São Paulo 2018, e vencedora do Concurso Jovens Solistas SINOS/FIMUCA 2020, na categoria Trompete. Em 2021, foi uma das professoras convidadas do OSUP Fest (Festival realizado pela Orquestra Sinfônica da USP), do

Jazz Trumpet Festival; e como solista, foi convidada para estrear o Concerto para Trompete e Orquestra de Cordas, de César Pimenta, na Sala São Paulo.

ANEXO I (CONTINUAÇÃO)
(Release Luciene Portella)



Fonte: Compilação do autor, 2019.

Luciene Portella iniciou seus estudos de trompete e piano aos 10 anos de idade. Atuou em temporadas de concertos, óperas e ballets de orquestras como Orquestra Sinfônica Brasileira, Petrobras Sinfônica e Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal/RJ, onde atuou de 1999 a 2002. Com a Orquestra Companhia Bachiana Brasileira participou de concertos com obras como Magnífica, Suite nº 3 de Bach e Réquiem de Brahms. Junto à OPES, dentre outros, participou do Projeto Música em Cena com trilhas sonoras de grandes filmes internacionais compostas por Ennio Morricone, sob sua regência no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Também atuou com o Ballet Kirov, no Theatro Municipal/RJ. PEm sua carreira musical atuou com grandes maestros no cenário nacional e internacional, como: Isaac Karabtchevsky, Roberto Duarte, Osvaldo Colarusso, Gustavo Petri, Henrique Morelembaum, Luís Fernando Malheiros, M. Rostropovich, Ira Levin, Gustavo Plis-Steremberg (Manon/ com o Balé Kirov), Roberto Minczuk, Priscila Bomfim, Marcos Arakaki e muitos outros. Participou de trabalhos com artistas da MPB como Ed Motta, João Bosco, Wagner Tiso, Martinho da Vila, dentre outros. Idealizou o Octeto Pixinguinha, grupo que divulga ritmos nacionais, tendo se apresentado em importantes palcos do Rio de Janeiro. Participou do Projeto Banda Larga, pela Secretaria de Cultura do Estado, onde ajudou a desenvolver material didático, ministrando masterclasses em cidades do estado do Rio de Janeiro. Licenciou-se em Educação Musical e Pós Graduou-se em Música de Câmara. Foi professora do Conservatório Brasileiro de Música e da Escola de Música Villa-Lobos de 2000 a 2015. Participou de diversos cursos ligados à produção e

gestão cultural, como o Curso de Formação de Gestores Públicos e Agentes Culturais (Secretaria Estadual de Cultura/2015). Idealizou e coordenou o projeto Pauta Nobre Instrumental, no Centro Cultural dos Correios. Integra o Quinteto Brasileiro de Metais, pioneiro no gênero. Fundou e dirige a Orquestra Sinfônica de Mulheres do Brasil e neste ano conclui o Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais/ UNIRIO.

APÊNDICE A

TERMO DE CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO DA PESQUISA

Você está sendo convidado para participar de uma pesquisa, realizada em nível de Mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. A pesquisa possui o título: MULHERES TROMPETISTAS: ESTUDO MULTICASO ACERCA DA PREPARAÇÃO PARA PERFORMANCE DE TRÊS TROMPETISTAS BRASILEIRAS, e será desenvolvida pelo mestrando Theresa Dávila Feitosa Alves, sob orientação do professor Dr. Ayrton Müzel Benck Filho. O presente trabalho objetiva descrever como acontece a preparação da performance de três trompetistas brasileiras, levando em consideração as demandas do repertório orquestral para trompete. O procedimento desta participação se dará por meio de um encontro online, utilizando-se como método de abordagem a entrevista semiestruturada no registro de áudio. Tanto a gravação de áudio, quanto as falas provenientes das entrevistas, serão utilizadas apenas para análises por parte da pesquisadora. Os dados serão examinados e caracterizados, preservando e respeitando, eticamente, todas as falas dos entrevistados, no intuito de não lhes causar nenhum tipo de constrangimento. A pesquisadora irá tratar a sua identidade com padrões profissionais de sigilo. Dessa forma, o entrevistado tem a liberdade para indicar como a sua identidade deve constar nesta pesquisa, tendo as seguintes opções: nome de batismo, nome artístico ou nome fictício. Os dados obtidos serão estruturados em dissertação que poderá ser publicada integralmente ou parcialmente em eventos da área científica, revistas acadêmicas ou adaptações em livros. Você não terá nenhum custo ou compensação financeira. O benefício relacionado à sua participação será o de aumentar o conhecimento científico na área das práticas interpretativas. Você receberá uma cópia desse termo, no qual consta o e-mail do pesquisador e de seu orientador, podendo esclarecer quaisquer dúvidas a qualquer momento.

Eu, _____, declaro aceitar os termos acima descritos, estando cientes dos processos metodológicos e informações supracitados permitindo o uso acordado neste termo de todos os dados fornecidos ao pesquisador para a feitura de seu trabalho. Assinatura do participante _____ de _____ de 2024

APÊNDICE A (CONTINUAÇÃO)

Dados do pesquisador

Nome: Theresa D'ávila Feitosa Alves

Email: theresafeitosaa@gmail.com

Cel. (88) 99853-5782

Dados do Orientador

Nome: Ayrton Müzel Benck Filho

Email: benckfilho@gmail.com

Cel: (83) 999081010

Dados do Entrevistado

Nome:

Email: _____

Cel. ()

Endereço e Informações De Contato

Dados da instituição

Nome: Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba

Centro: Centro de Comunicação, Turismo e Artes.

Email: ppgm@ccta.ufpb.br

Cel. ()

Endereço e Informações de Contato do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)/CCS/UFPB

Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)

Centro de Ciências da Saúde (1º andar) da Universidade Federal da Paraíba Campus I – Cidade Universitária / CEP: 58.051-900 – João Pessoa-PB

Cel: +55 (83) 3216-7791

E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br

Horário de Funcionamento: de 07h às 12h e de 13h às 16h. Homepage:

<http://www.ccs.ufpb.br/eticaccsufpb>

APÊNDICE B

QUESTIONÁRIO SOCIODEMOGRÁFICO

I – DADOS DE IDENTIFICAÇÃO DA AMOSTRA

Nome:

Endereço:

Telefone:

E-mail:

Data e local da entrevista:

Formação acadêmica:

Atuação profissional atual:

II — ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

Rotina	
Tempo de prática diário	
Organização da prática (fundamentos e seções)	
Preparação para performance (<i>repertório x estratégias de estudo</i>)	
Repertório atual (nome da peça, compositor, ano da compositora)	
Minutagem, tessitura e nível de dificuldade da obra	+
Instrumento que está sendo utilizado	
Quais as estratégias estão sendo utilizadas na execução da obra	
Organização das estratégias (com base no repertório)	
Estratégias para selecionar áreas problemáticas relevantes	
Tempo de preparação do repertório	
Estratégias de suporte	
Estratégias de auto-avaliação	
Estratégia para ativar e manter a concentração	
Estratégias de motivação	
Estratégia mental (preparação para apresentação pública)	

Outras estratégias (<i>gênero e música</i>)
Ser mulher trompetista implicou/implica na execução dessas estratégias?
É necessário a elaboração de outras estratégias (físicas, artísticas ou psicológicas)?
Implicações do gênero na prática individual
Implicações do gênero na performance

APÊNDICE C

QUESTIONÁRIO DE PERFIL DEMOGRÁFICO

09/02/24, 06:28

Pesquisa de perfil demográfico

Pesquisa de perfil demográfico

Eu me chamo Theresa D'Ávila Feitosa Alves, sou mestranda do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba e estou desenvolvendo uma pesquisa sobre mulheres trompetistas no Brasil. O presente questionário tem como objetivo mapear as mulheres trompetistas, bem como conhecer seus espaços de atuação e formação, a fim de fazer uma coleta quantitativa dos dados.

Gostaria que, se possível, você respondesse ao meu questionário. Há, no início do questionário, um termo de anuência e participação. Informo que as respostas são confidenciais, assim como o seu nome NÃO será divulgado em qualquer momento da pesquisa. Desde já, agradeço sua participação.

* Indica uma pergunta obrigatória

1. Aceita participar desta pesquisa? *

Marcar apenas uma oval.

☐ Sim

☐ Não

Identificação

Os dados coletados não serão utilizados para uso indevido ou exposição dos sujeitos envolvidos na pesquisa.

2. Nome *

3. E-mail *

04/03/24, 13:55

Pesquisa de perfil demográfico

4. Naturalidade *

5. Idade *

Marque todas que se aplicam.

- ☐ 18 a 20 anos
- ☐ 20 a 25 anos
- ☐ 25 a 30 anos
- ☐ 30 ou mais

Formação e atuação no mercado de trabalho

Essa seção é destinada as participantes que possuem experiencia em orquestras sinfônicas.

6. Formação *

Marque todas que se aplicam.

- ☐ Curso Técnico
- ☐ Graduação completa (bacharelado, licenciatura)
- ☐ Pós-graduação (mestrado, doutorado)
- ☐ Especialização
- ☐ Não possuo nenhuma das formações acima
- ☐ Outro: _____

04/03/24, 13:55

Pesquisa de perfil demográfico

7. Há quanto tempo você toca trompete? *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ 10 a 15 anos
- ☐ 15 a 20 anos
- ☐ 20 a 25 anos
- ☐ Mais de 25 anos

8. Você tem conhecimento do repertório orquestral para trompete? *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Sim
- ☐ Não

9. Qual seu seguimento atual na orquestra da qual faz parte? *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Trompetista (contratada)
- ☐ Trompetista (cachê)
- ☐ Solista
- ☐ Outro: _____

Preparação da performance

Perguntas sobre seu processo de preparação da performance diante dos objetivos da sua área de atuação.

04/03/24, 13:55

Pesquisa de perfil demográfico

10. Você faz alguma preparação antes da sua performance? *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Muita frequência
☐ Frequência
☐ Ocasionalmente
☐ Raramente
☐ Nunca

11. Você faz o uso de estratégias de estudo no seu processo de preparação da performance? *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Muita frequência
☐ Frequência
☐ Ocasionalmente
☐ Raramente
☐ Nunca

12. Como você avalia a importância do uso de estratégias de estudo para a preparação da sua performance? *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Muito importante
☐ Importante
☐ Razoavelmente importante
☐ Pouco importante
☐ Sem importância

04/03/24, 13:55

Pesquisa de perfil demográfico

13. Você identifica algum problema na sua performance? *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Muita frequência
- ☐ Frequentemente
- ☐ Ocasionalmente
- ☐ Raramente
- ☐ Nunca

14. Esses problemas tem relação com alguma dessas habilidades? *

Marque todas que se aplicam.

- ☐ Habilidades Físicas (respiração, embocadura, emissão e digitação)
- ☐ Habilidades Artísticas (concepção de som, enfoques estilísticos)
- ☐ Habilidades psicológicas (foco mental, ansiedade)
- ☐ Não tenho problemas

15. Quantas mulheres trabalham com você? *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Nenhuma
- ☐ Menos de 5
- ☐ Entre 5 e 10
- ☐ Entre 10 e 20

04/03/24, 13:55

Pesquisa de perfil demográfico

16. Na orquestra em que você trabalha homens e mulheres são tratados de forma igualitária?

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Concordo totalmente
- ☐ Concordo
- ☐ Indeciso
- ☐ Discordo
- ☐ Discordo totalmente

17. Você acredita que há oportunidades para mulheres em todas as posições e cargos na orquestra sinfônica? *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Concordo totalmente
- ☐ Concordo
- ☐ Indeciso
- ☐ Discordo
- ☐ Discordo totalmente

04/03/24, 13:55

Pesquisa de perfil demográfico

18. Quais são os principais fatores limitantes para a atuação de mulheres na orquestra sinfônica?

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Limitações físicas
- ☐ Espaço predominante masculino
- ☐ Poucas lideranças femininas como referência
- ☐ Preconceito
- ☐ Assédio sexual
- ☐ Outro: _____

19. Você acredita que a mulher tem algumas características/qualidades inatas que se destacam como trompetista?

*

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Concordo totalmente
- ☐ Concordo
- ☐ Indeciso
- ☐ Discordo
- ☐ Discordo totalmente

04/03/24, 13:55

Pesquisa de perfil demográfico

20. Na sua opinião, o que falta para que as orquestras profissionais sejam mais atraente e inclusivo para mulheres? *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Vagas de trabalho
- ☐ Equidade salarial
- ☐ Posições de liderança
- ☐ Referências de mulheres inspiradoras
- ☐ Outro: _____

21. Para você, existe diferença na preparação da performance da mulher trompetista? *

Marque todas que se aplicam.

- ☐ Concordo totalmente
- ☐ Concordo
- ☐ Indeciso
- ☐ Discordo
- ☐ Discordo totalmente

22. Ser mulher e trompetista influencia na seleção de estratégias? *

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Concordo totalmente
- ☐ Concordo
- ☐ Indeciso
- ☐ Discordo
- ☐ Discordo totalmente

04/03/24, 13:55

Pesquisa de perfil demográfico

23. Você já passou por algum desconforto por ser mulher trompetista *
no ambiente de orquestra sinfônica?

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Muita frequencia
☐ Frequentemente
☐ Ocasionalmente
☐ Raramente
☐ Nunca

24. Você acredita que ser mulher influi negativamente na preparação *
da sua performance?

Marcar apenas uma oval.

- ☐ Concordo totalmente
☐ Concordo
☐ Indeciso
☐ Discordo
☐ Discordo totalmente

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários