

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

DANIELA TSI GERBER

A MEMORIZAÇÃO MUSICAL ATRAVÉS DOS GUIAS DE EXECUÇÃO: UM
ESTUDO DE ESTRATÉGIAS DELIBERADAS

PORTO ALEGRE

2012

DANIELA TSI GERBER

A MEMORIZAÇÃO MUSICAL ATRAVÉS DOS GUIAS DE EXECUÇÃO: UM
ESTUDO DE ESTRATÉGIAS DELIBERADAS

Tese apresentada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa De Pós-Graduação em Música – Mestrado e Doutorado, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Práticas Interpretativas.

Orientadora: Professora Doutora Cristina Capparelli Gerling

PORTO ALEGRE

2012

TERMO DE APROVAÇÃO

DANIELA TSI GERBER

Tese aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Música no Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado e Doutorado, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora: Professora Doutora Cristina Capparelli Gerling

Professor Doutor Luís Cláudio Barros
Departamento de Música, UDESC

Professora Doutora Regina Antunes Teixeira
Departamento de Música, FUNDARTE

Professora Doutora Catarina Domenici
Departamento de Música, UFRGS

Porto Alegre, 29 de maio de 2012.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora acadêmica, Dr^a. Cristina Capparelli Gerling, pelo conhecimento, paciência, dedicação e amizade.

Ao Dr. Ney Fialkow pela orientação artística, amizade e incentivo.

À minha mãe que sempre que possível esteve nos meus concertos e me guiou até aqui nos dias de hoje.

Ao meu marido, companheiro e amigo fiel por estar sempre ao meu lado e principalmente pelo estímulo.

Às minhas filhas Jessica Tsi Gerber e Jennifer Tsi Gerber na colaboração e suporte.

À Eliane Gerber e Marta Collares pela acolhida, amizade, amor, principalmente ser recebida como membro da família.

Aos coordenadores do PPG Música Luciana Del Bem e Celso Loureiro Chaves, assim como os professores que admiro e respeito Any Raquel, Fredi Gerling, Maria Elizabeth Lucas, Daniel Wolff, Jusamara Souza, Liane Hentschke e Catarina Domenici.

À Elsi por me receber em sua casa e acompanhar os recitais em Pelotas.

À Joana Holanda, Sílvia Hasselar, Marcelo Cazarré e Elias Eurich, por estarem sempre de braços abertos me recebendo em suas cidades.

A acolhida das queridas amigas Denise Borusch, Elizabeth Benghi em suas residências para estudar em pianos maravilhosos.

Aos amigos preciosos e queridos de todos os momentos: Ana Denise Beal, Ana Maria Portes, Leoniza Penkal, Margareth Andrade, Margareth Milani, Vivian Siedleck, Tereza Wolff de Carvalho, Dr. Aroldo Wolff, Rosemari Annies, Wilson Annies, Rosamaria Pietrowsky, Salete Maria Chiamulera, Elizabeth Prosser e Maiumi Oishi.

À querida D. Henriqueta Garcez Duarte pelos generosos conselhos.

Ao Davi Bronguel amigo incansável nas horas de estudo do francês, agradeço pelo incentivo.

Aos participantes da minha pesquisa pelas horas incansáveis de trabalho, Érika, Lina Tzog e Jung.

Aos meus amigos queridos de quem vou sentir muitas saudades Stefanie Freitas, Rodolfo Feistauer, Luís Felipe, Gledson, Eduardo Knob, Alexsander Ribeiro de Lara, Daniel Tarquínio, Irene Porzio, Yuri Pingo, Thales, Lúcia, Cristina Cereser, Maurício Zamith, Paulo Meireles, André Sínico e Pamela.

À Fernanda Dias que colaborou com a edição das imagens sempre disposta a colaborar.

Ao Sr. Gercino Carvalho por ter cedido sua residência para a coleta do material dessa pesquisa.

À querida amiga Dr^a. Regina Antunes Teixeira dos Santos pelo apoio, incentivo, amizade e por ter aceitado estar na minha banca.

Ao Dr. Luís Cláudio Barros por ter aceito o convite para constituir a banca tanto de qualificação quanto de defesa.

As secretárias Fátima Brandão e Isolete Cachel.

Ao Dr. Fernando Corvisier pelo ajuda e disponibilidade em um momento delicado da minha vida.

Aos recentes amigos Flávio de Oliveira e Andréia pelo apoio, carinho, torcida e incentivo.

À minha mana do coração Rita Egashira Vanzela.

Ao CNPq pela bolsa concedida.

RESUMO

Neste trabalho, investigo as potencialidades no emprego dos guias de execução (GEs) propostos por Chaffin et al (2002), buscando entender os processos de resgate da memória de músicos que executam obras sem a utilização da partitura. Trata-se de um estudo de três casos, com pianistas próximos do estágio de profissionalização. Os três escolheram memorizar e reapresentar obras do compositor Cláudio Santoro (1919-1989), em um período de 20 meses, durante os quais pude acompanhar e verificar a eficácia do uso desses procedimentos bem como o entendimento de cada um dos participantes com relação ao emprego das estratégias propostas. Após a coleta dos dados, analiso, apresento e discuto os resultados da aplicação dos GEs. Os dados coletados, provenientes das anotações das partituras, questionários e relatos nos diários de estudo obtidos após as execuções memorizadas e coletadas em intervalos distintos, formam a base da discussão apresentada neste trabalho. Com base nesses dados, pude traçar um perfil para cada um dos participantes por meio das categorias predominantes nos GEs utilizados bem como na evolução na aplicação desses guias durante o tempo de duração da pesquisa. O exame dos registros dos resgates de memória pelas tentativas de reescrita das partituras também contribuiu significativamente para a identificação dos GEs empregados e assimilados durante a memorização do repertório escolhido.

Palavras-chave: Prática deliberada. Memorização. Rememorização. Guias de execução. Piano. Execução memorizada.

ABSTRACT

This is an investigation of the possibilities afforded by the use of Chaffin's performance cues (PCs, 2002) in order to understand retrieval processes of musicians that choose to perform by memory. This study was conducted with three pianists on their way to becoming professional musicians. All three chose to recover and to present previously learned works by Brazilian composer Cláudio Santoro (1919-1989). During a twenty month period, I was able to monitor the efficacy of these procedures and I could also verify not only the application of PCs sets of learning strategies but also the resulting level of understanding with each one of the participants. After each of the memorized presentations data was obtained from score annotations, questionnaires, study journals and attempts at rewriting the score. These activities proceeded at scheduled intervals and the reports provide the basis for the analyses and discussions. Based on the data, it was possible to show how each participant employed diverse categories of PC sets and how each one evolved during the time of this research. An examination of the materials utilized as tools for memory retrieval contributed to reveal each individual profile and the distinct collections of PCs each one of them employed during the relearning and retrieval of the chosen repertoire.

Key words: Deliberate Practice; Memorization; Retrieval; Performance Cues; Piano Performance; Playing by memory.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 –	MODELO DE MULTIARMAZENAMENTO DA MEMÓRIA	6
FIGURA 2 –	PRINCIPAIS COMPONENTES DO SISTEMA DA MEMÓRIA DE TRABALHO DE BADDELEY	10
FIGURA 3 –	PRINCIPAIS FUNÇÕES DO EXECUTIVO CENTRAL SEGUNDO BADDELEY E SMITH & JONIDES	12
FIGURA 4 –	GE BÁSICO, COMPASSO 17	63
FIGURA 5 –	GE BÁSICO, COMPASSO 109	63
FIGURA 6 –	GE INTERPRETATIVO, COMPASSOS 5-9, ÊNFASE NA DINÂMICA <i>mf</i> E CRESCENDO	64
FIGURA 7 –	GE BÁSICO NO COMPASSO 13 E ACORDES EM <i>STACCATO</i> E GE INTERPRETATIVO DIMINUINDO NO COMPASSO 14	65
FIGURA 8 –	PONTO DE PARTIDA DO GE INTERPRETATIVO NO COMPASSO 15 E AS DINÂMICAS DOS COMPASSOS 18-19-20	66
FIGURA 9 –	TRANSIÇÃO, COMPASSO 29-30	66
FIGURA 10 –	MUDANÇA DE ANDAMENTO DOS COMPASSOS 30-31 E COMPASSOS 44-45	67
FIGURA 11 –	TROCA DE PEDAL COMPASSO 57, SEÇÃO B, <i>PIU MOSSO</i> COMPASSO 57 E SEÇÃO A', <i>TEMPO I</i> COMPASSO 67	69

FIGURA 12 – MUDANÇA DE PADRÃO DA SEÇÃO A MARCADO COM ASTERISCO NO COMPASSO 20	70
FIGURA 13 – MUDANÇAS DE PADRÃO DA SEÇÃO A' DO COMPASSO 72	70
FIGURA 14 – ANDAMENTO DO COMPASSO 83 ATÉ A CHEGADA DO COMPASSO 90	71
FIGURA 15 – REPETIÇÕES DOS FRAGMENTOS DOS COMPASSOS 100-103 E 114-116	72
FIGURA 16 – DIFICULDADE DE MANTER O ANDAMENTO DO COMPASSO 45	74
FIGURA 17 – GE ESTRUTURAL E INTERPRETATIVO COMPASSO 45	74
FIGURA 18 – APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08, ANOTA OS GES INTERPRETATIVO E EXPRESSIVO COMPASSO 14	75
FIGURA 19 – APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08, ASSINALOU O GE BÁSICO, O ESTRUTURAL, OS INTERPRETATIVOS E OS EXPRESSIVOS	76
FIGURA 20 – APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08, GES ESTRUTURAL, INTERPRETATIVO E EXPRESSIVO	77
FIGURA 21 – APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08, ASSINALADOS OS GES INTERPRETATIVO E EXPRESSIVO	78
FIGURA 22 – APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08, GE EXPRESSIVO E RESOLUÇÃO DO SOL b DO ÚLTIMO COMPASSO DE B' (COMPASSO 82)	79

FIGURA 23– APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08, GE INTERPRETATIVO	79
FIGURA 24 – APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08 GE INTERPRETATIVO	80
FIGURA 25 GE INTERPRETATIVO (COMPASSOS 1-9-10-11), ANOTAÇÕES DO DIA 15/09/2010	82
FIGURA 26 – GE INTERPRETATIVO (COMPASSOS 19-20-250, ANOTAÇÕES DO DIA 15/09/2010	83
FIGURA 27 – GE INTERPRETATIVO (COMPASSOS 31-32 E 44-45) E EXPRESSIVO (COMPASSOS 30-31-32), ANOTAÇÕES DO DIA 15/09/2010	83
FIGURA 28 – GE INTERPRETATIVO (COMPASSO 74) E EXPRESSIVO (COMPASSOS 71-74-75-82), ANOTAÇÕES DO DIA 15/09/2010	84
FIGURA 29 – GE INTERPRETATIVO (COMPASSOS 83-85-86-87-88-89) E EXPRESSIVO (COMPASSOS 83-85-86-87-88), ANOTAÇÕES DO DIA 15/09/2010	85
FIGURA 30 – GE INTERPRETATIVO, COMPASSO 100-104-118-120	86
FIGURA 31 – DINÂMICA f DO COMPASSO 1	88
FIGURA 32 – GE BÁSICO, COMPASSO 9	88
FIGURA 33 – GE INTERPRETATIVO, COMPASSO 15	88
FIGURA 34 – GE INTERPRETATIVO, COMPASSO 20	89

FIGURA 35 – GE EXPRESSIVO E GE BÁSICO, COMPASSO 29	89
FIGURA 36 – GE INTERPRETATIVO, COMPASSO 45	90
FIGURA 37 – GE EXPRESSIVO, COMPASSO 66	90
FIGURA 38 – GE EXPRESSIVO, COMPASSO 73	91
FIGURA 39 – GE EXPRESSIVO, COMPASSO 82	91
FIGURA 40 – ÉRIKA, GES ESTRUTURAL E EXPRESSIVO, COMPASSO 83	91
FIGURA 41 – GE EXPRESSIVO, COMPASSO 98	92
FIGURA 42 – GE INTERPRETATIVO, COMPASSO 105 E GE BÁSICO, COMPASSO 112	92
FIGURA 43 – GE BÁSICO, COMPASSO 117	93
FIGURA 44 – ÉRIKA, GE INTERPRETATIVO, COMPASSO 1	93
FIGURA 45 – OITAVAS DA ME REGISTRADAS COM O SINAL DE OITAVA	94
FIGURA 46 – GE INTERPRETATIVO COMPASSOS 9-10-11-14-15	95
FIGURA 47 – ESCRITA DA SEGUNDA PÁGINA	96
FIGURA 48 – ESCRITA DA PÁGINA 3	97
FIGURA 49 – ÉRIKA, ENARMONIA DAS OITAVAS DA MD	98
FIGURA 50 – ESCRITA DA PÁGINA 4	99

FIGURA 51 – GE BÁSICO	113
FIGURA 52 – GE ESTRUTURAL	115
FIGURA 53 – GE INTERPRETATIVO	116
FIGURA 54 – LINA TZOG, GE EXPRESSIVO	118
FIGURA 55 – COMPILAÇÃO DOS GES BÁSICOS, ESTRUTURAIIS, INTERPRETATIVOS E EXPRESSIVOS	119
FIGURA 56 – GES BÁSICOS	121
FIGURA 57 – DIFERENÇAS DOS COMPASSOS 2 E 10	122
FIGURA 58 – GE ESTRUTURAL	123
FIGURA 59 – GE INTERPRETATIVO COMPASSOS 1-4-6-7-8	124
FIGURA 60 – GE EXPRESSIVO	126
FIGURA 61 – COMPILAÇÃO DOS GES BÁSICOS, ESTRUTURAIIS, INTERPRETATIVOS E EXPRESSIVOS	127
FIGURA 62 – GES BÁSICOS, ESTRUTURAIIS, INTERPRETATIVOS E EXPRESSIVOS, ANOTADOS APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08/2010	128
FIGURA 63 – <i>PRELÚDIO Nº. 5</i> , ANOTAÇÃO DO GE EXPRESSIVO NO DIÁRIO DE ESTUDO DOS COMPASSOS 13-14-15	129

FIGURA 64 – LINA TZOG, PRELÚDIO Nº. 5 DIFERENÇAS DE ANOTAÇÃO NA PRIMEIRA EXECUÇÃO MEMORIZADA DOS COMPASSOS 13-14-15	130
FIGURA 65 – LINA TZOG, GES BÁSICOS, O ESTRUTURAL, OS INTERPRETATIVOS E OS EXPRESSIVOS ANOTADOS APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08/2010	131
FIGURA 66 – <i>PRELÚDIO Nº. 5</i> REFERENTE À GRAVAÇÃO DO DIA 15/09/2010	133
FIGURA 67 – <i>PRELÚDIO Nº. 9</i> REFERENTE À GRAVAÇÃO DO DIA 15/09/2010	134
FIGURA 68 – GES ANOTADOS APÓS A ÚLTIMA GRAVAÇÃO	136
FIGURA 69 – GES ANOTADOS DA ÚLTIMA GRAVAÇÃO	137
FIGURA 70 – ESCRITA DO <i>PRELÚDIO Nº. 5</i>	138
FIGURA 71 – ESCRITA DO <i>PRELÚDIO Nº. 9</i>	140
FIGURA 72 – A DINÂMICA <i>pp</i> DO COMPASSO 1 DO <i>PRELÚDIO Nº. 5</i>	143
FIGURA 73 – DINÂMICA <i>pp</i> DO COMPASSO 1 NO <i>PRELÚDIO Nº. 9</i>	143
FIGURA 74 – COMPASSO 7, DECRESCENDO NA PAUTA INFERIOR	148
FIGURA 75 – GE BÁSICO MUDANÇA DE REGISTRO E ACORDES ARPEJADOS DE DÉCIMAS NA ME (COMPASSOS 5-6)	162
FIGURA 76 – GES BÁSICOS (COMPASSOS 25, 27 E 34)	163

FIGURA 77 – GE BÁSICO REFERE-SE ÀS TECLAS PRETAS (COMPASSO 43)	164
FIGURA 78 – GE BÁSICO (COMPASSO 52, SEGUNDO TEMPO DO COMPASSO 55 E PRIMEIRO TEMPO DO COMPASSO 56)	164
FIGURA 79 – GES BÁSICOS, ASSINALADOS OS ACORDES DE DÉCIMAS, MUDANÇAS DE REGISTRO E MOVIMENTO CONTRÁRIO	165
FIGURA 80 – GE BÁSICO, ANACRUSE DO COMPASSO 179	166
FIGURA 81 – GE BÁSICO, SALTO DO COMPASSO 195	166
FIGURA 82 – GE ESTRUTURA, FRASE, SUBSEÇÃO E SEÇÃO	169
FIGURA 83 – GE ESTRUTURA, FRASE E SUBSEÇÕES	170
FIGURA 84 – GE ESTRUTURA, FRASE E SUBSEÇÃO	171
FIGURA 85 – GE ESTRUTURA, FRASE E SUBSEÇÃO	172
FIGURA 86 – GE ESTRUTURA, FRASE E SEÇÃO	173
FIGURA 87 – GE ESTRUTURA, FRASE E DE SUBSEÇÃO	174
FIGURA 88 – GE ESTRUTURA, FRASES E SUBSEÇÕES	176
FIGURA 89 – GE ESTRUTURA, FRASE E SUBSEÇÃO	177
FIGURA 90 – GE ESTRUTURA, FRASE E SUBSEÇÃO	179
FIGURA 91 – GE ESTRUTURA, FRASE, SUBSEÇÃO E SEÇÃO	180

FIGURA 92 – GES ESTRUTURAIS	183
FIGURA 93 – GES ESTRUTURAIS	184
FIGURA 94 – GE ESTRUTURAL	184
FIGURA 95 – GES ESTRUTURAIS	185
FIGURA 96 – GE ESTRUTURAL	185
FIGURA 97 – GES ESTRUTURAIS	186
FIGURA 98 – GES ESTRUTURAIS	186
FIGURA 99 – GES ESTRUTURAIS	187
FIGURA 100 – GES ESTRUTURAIS DE CADÊNCIA	188
FIGURA 101 – GE ESTRUTURAL DE FIM	189
FIGURA 102 – GES INTERPRETATIVOS	191
FIGURA 103 – GE INTERPRETATIVO: ACENTOS NO COMPASSO 34	192
FIGURA 104 – GES INTERPRETATIVOS: ACENTOS NOS COMPASSOS 36 A 38	192
FIGURA 105 – GES INTERPRETATIVOS: ACENTOS, DINÂMICA E <i>RALLENTANDO POCO</i>	193
FIGURA 106 – GES INTERPRETATIVOS: ACENTOS E DINÂMICA	194
FIGURA 107 – GES INTERPRETATIVOS DINÂMICA E <i>POCO RITENUTO</i>	195

FIGURA 108 – GES INTERPRETATIVOS: DINÂMICA E ANDAMENTO	196
FIGURA 109 – GES INTERPRETATIVOS PARA O ANDAMENTO, DINÂMICA E <i>RALLENTANDO</i>	197
FIGURA 110 – GES INTERPRETATIVOS: ACENTOS E DINÂMICA	198
FIGURA 111 – GES INTERPRETATIVOS: ACENTOS E DINÂMICA	199
FIGURA 112 – GES EXPRESSIVOS	201
FIGURA 113 – GE EXPRESSIVO, DIÁLOGO DE PLANOS SONOROS	202
FIGURA 114 – GE EXPRESSIVO, DIÁLOGO DE PLANOS SONOROS	202
FIGURA 115 – GE EXPRESSIVO SONORO E ENÉRGICO	203
FIGURA 116 – GE EXPRESSIVO MAIS SONORO E ENÉRGICO	203
FIGURA 117 – GE EXPRESSIVO INGÊNUO	204
FIGURA 118 – GE EXPRESSIVO: NOSTÁLGICO, SONORO E ENÉRGICO	205
FIGURA 119 – GE EXPRESSIVO MAIS SONORO E ENÉRGICO	205
FIGURA 120 – PONTOS DE PARTIDA ANACRUSE DO COMPASSO 1, ANACRUSE DO COMPASSO 13, ANACRUSE DO COMPASSO 19	208
FIGURA 121 – PONTOS DE PARTIDA ANACRUSE COMPASSO 25, ANACRUSE COMPASSO 28, ANACRUSE COMPASSO 35	209
FIGURA 122 – PONTOS DE PARTIDA COMPASSOS 36 E 43	210

FIGURA 123 – PONTOS DE PARTIDA COMPASSO 52, COMPASSO 54, ANACRUSE COMPASSO 56	211
FIGURA 124 – PONTOS DE PARTIDA ANACRUSE COMPASSO 69; ANACRUSE COMPASSO 73; ANACRUSE COMPASSO 74, COMPASSO 80	212
FIGURA 125 – PONTOS DE PARTIDA COMPASSOS 85-88-98	213
FIGURA 126 – PONTOS DE PARTIDA COMPASSOS 108-118-122-125	214
FIGURA 127 – PONTOS DE PARTIDA COMPASSOS 126-132-137- 173-175	215
FIGURA 128 – PONTOS DE PARTIDA COMPASSO 178, ANACRUSE COMPASSO 180, ANACRUSE COMPASSO 183, COMPASSO 186, COMPASSO 191	216
FIGURA 129 – O GE ESTRUTURAL, OS INTERPRETATIVOS E OS EXPRESSIVOS	219
FIGURA 130 – GE BÁSICO DE SALTO COMPASSO 34	220
FIGURA 131 – GES BÁSICOS DE SALTO COMPASSO 52, MOVIMENTO CONTRÁRIO COMPASSOS 54-55 E GES EXPRESSIVOS COMPASSOS 54-55-56	221
FIGURA 132 – GE BÁSICO DE MOVIMENTO CONTRÁRIO NA ANACRUSE DO COMPASSO 69	222
FIGURA 133 – GE INTERPRETATIVO <i>POCO RITENUTO</i> E DE DINÂMICA NO COMPASSO 84 E 85	222

FIGURA 134 – GE INTERPRETATIVO DE DINÂMICA, COMPASSO 123	223
FIGURA 135 – GES INTERPRETATIVOS DE DINÂMICA NO COMPASSO 139 E <i>RALLENTANDO</i> NO COMPASSO 142	223
FIGURA 136 – GE ESTRUTURAL DE CADÊNCIA: COMPASSOS 178-179, COMPASSOS 189-191 E EXPRESSIVO: COMPASSO 191.....	224
FIGURA 137 – GES ESTRUTURAIS DE CADÊNCIA COMPASSO 8 E COMPASSOS 11-12, GE ESTRUTURAL DE FIM COMPASSO 12 E GE EXPRESSIVO NA ANACRUSE DO COMPASSO 1.....	227
FIGURA 138 – GE ESTRUTURAL COMPASSO 29/171	228
FIGURA 139 – GE ESTRUTURAL (SEGUNDO TEMPO COMPASSOS 54-55) E GE EXPRESSIVO (ANACRUSE COMPASSO 56)	228
FIGURA 140 – GE EXPRESSIVO COMPASSO 73	229
FIGURA 141 – GE ESTRUTURAL COMPASSO 118	229
FIGURA 142 – GES ESTRUTURAIS DE CADÊNCIA (COMPASSOS 178-179 E SEGUNDO TEMPO DOS COMPASSOS 189-191); GE EXPRESSIVO COMPASSO 191	230
FIGURA 143 – GE EXPRESSIVO ANACRUSE DO COMPASSO 1.....	233
FIGURA 144 – GE BÁSICO, COMPASSO 19	234
FIGURA 145 – GE EXPRESSIVO COMPASSO 25 E ESTRUTURAL COMPASSO 29	234
FIGURA 146 – GE INTERPRETATIVO, COMPASSO 88	235

FIGURA 147 – GE EXPRESSIVO, COMPASSO 123	235
FIGURA 148 – GE INTERPRETATIVO COMPASSO 139 E GE ESTRUTURAL 171	236
FIGURA 149 – GE INTERPRETATIVO COMPASSO 189	236
FIGURA 150 – GE EXPRESSIVO NO COMPASSO 192	237
FIGURA 151 – JUNG, ESCRITA DA PÁG. 1	239
FIGURA 152 – JUNG, ESCRITA DA PÁG. 2	240

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 –	ESTRUTURA DOS NÍVEIS DE PROCESSAMENTO	15
QUADRO 2 –	SISTEMA DE MEMÓRIA	22
QUADRO 3 –	CRONOGRAMA DA PESQUISA	55
QUADRO 4 –	COLETÂNEA DAS RESPOSTAS FORNECIDAS POR ÉRIKA NA AVALIAÇÃO DIAGNÓSTICA	57
QUADRO 5 –	DADOS DO QUESTIONÁRIO Nº. 2 REALIZADO APÓS A PRIMEIRA GRAVAÇÃO	60
QUADRO 6 –	ÉRIKA, GE ESTRUTURA	62
QUADRO 7 –	DADOS DO QUESTIONÁRIO Nº. 1 AVALIAÇÃO DIAGNÓSTICA	109
QUADRO 8 –	DADOS DO QUESTIONÁRIO Nº. 2 REALIZADO APÓS A PRIMEIRA GRAVAÇÃO	111
QUADRO 9 –	COLETÂNEA DAS RESPOSTAS FORNECIDAS POR JUNG NA AVALIAÇÃO DIAGNÓSTICA	155
QUADRO 10 –	DADOS DO QUESTIONÁRIO Nº. 2 REALIZADO APÓS A PRIMEIRA GRAVAÇÃO	157
QUADRO 11 –	INDICAÇÕES DOS PONTOS DE PARTIDA DA <i>PAULISTANA Nº. 7</i>	217

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – COMPILAÇÃO DOS GES UTILIZADOS POR ÉRIKA DURANTE O ESTUDO	103
GRÁFICO 2 – GES ANOTADOS APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA, DIA 13/08/2010	104
GRÁFICO 3 – ANOTAÇÕES NA PARTITURA DOS GES UTILIZADOS NA EXECUÇÃO DO DIA 15/09/2010	105
GRÁFICO 4 – ANOTAÇÕES NA PARTITURA DOS GES UTILIZADOS NA EXECUÇÃO DO DIA 20/10/2011	106
GRÁFICO 5 – REFERENTE À ANOTAÇÃO DO DIÁRIO DE ESTUDO DO <i>PRELÚDIO Nº. 5</i>	144
GRÁFICO 6 – REFERENTE ÀS ANOTAÇÕES NA PARTITURA DA EXECUÇÃO MEMORIZADA DO <i>PRELÚDIO Nº. 5</i> , APÓS 6 SEMANAS	145
GRÁFICO 7 – REFERENTE À ANOTAÇÃO NA PARTITURA DA SEGUNDA EXECUÇÃO MEMORIZADA DO <i>PRELÚDIO Nº. 5</i> , APÓS 4 SEMANAS	146
GRÁFICO 8 – REFERENTE À ANOTAÇÃO NA PARTITURA DA TERCEIRA EXECUÇÃO MEMORIZADA DO <i>PRELÚDIO Nº. 5</i> , APÓS 56 SEMANAS	147
GRÁFICO 9 – REFERENTE ÀS ANOTAÇÕES DO DIÁRIO DE ESTUDO	151
GRÁFICO 10 – REFERENTE ÀS ANOTAÇÕES NA PARTITURA DA EXECUÇÃO MEMORIZADA DO <i>PRELÚDIO Nº. 9</i> , APÓS 6 SEMANAS	152

GRÁFICO 11 – REFERENTE À ANOTAÇÃO NA PARTITURA DA SEGUNDA EXECUÇÃO MEMORIZADA DO <i>PRELÚDIO Nº. 9</i> , APÓS 4 SEMANAS	153
GRÁFICO 12 – REFERENTE À ANOTAÇÃO NA PARTITURA DA TERCEIRA EXECUÇÃO MEMORIZADA DO <i>PRELÚDIO Nº. 9</i> , APÓS 56 SEMANAS	154
GRÁFICO 13 – JUNG, GES BÁSICOS ANOTAÇÕES DO DIÁRIO DE ESTUDO	167
GRÁFICO 14 – GE ESTRUTURA DO DIÁRIO DE ESTUDO COM FRASES, SUBSEÇÕES E SEÇÕES	181
GRÁFICO 15 – GES ESTRUTURAS DO DIÁRIO DE ESTUDO	190
GRÁFICO 16 – GES INTERPRETATIVOS DO DIÁRIO DE ESTUDO DISCRIMINADOS EM ACENTOS, ANDAMENTO, DINÂMICA, <i>RALLENTANDO E RITENUTO</i>	200
GRÁFICO 17 – GES EXPRESSIVOS DO DIÁRIO DE ESTUDO, DESCRIÇÕES DA EXPRESSIVIDADE: SONORO E ENÉRGICO, AINDA MAIS SONORO E ENÉRGICO, LÍRICO, DIÁLOGO DE PLANOS SONOROS, INGÊNUO E NOSTÁLGICO	206
GRÁFICO 18 – COMPILAÇÃO DOS GE DO DIÁRIO DE ESTUDO	241
GRÁFICO 19 – GES UTILIZADOS NA EXECUÇÃO MEMORIZADA DE JUNG NO DIA 14/08/2010	242
GRÁFICO 20 – JUNG, GES ANOTADOS NA GRAVAÇÃO DO DIA 15/09/2010	243
GRÁFICO 21 – JUNG, GES ANOTADOS APÓS A EXECUÇÃO	

MEMORIZADA DIA 20/10/2011	244
GRÁFICO 22 – OS GES DE ÉRIKA DURANTE A PESQUISA	247
GRÁFICO 23 – OS GES DE LINA TZOG DURANTE A PESQUISA, <i>PRELÚDIO Nº. 5</i>	250
GRÁFICO 24 – OS GES DE LINA TZOG DURANTE A PESQUISA, <i>PRELÚDIO Nº. 9</i>	251
GRÁFICO 25 – OS GES DE JUNG DURANTE A PESQUISA, <i>PAULISTANA Nº. 7</i>	252
GRÁFICO 26 – COMPILAÇÃO DOS GES DOS TRÊS PARTICIPANTES NA GRAVAÇÃO DO DIA 20/10/2011	254

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 REVISÃO DE LITERATURA	5
2.1 OS TIPOS DE MEMÓRIA	6
2.1.1 Armazenamentos sensoriais	7
2.1.2 Armazenamento de curto e longo prazo	9
2.2 TEÓRICOS QUE ABORDAM QUESTÕES SOBRE A MEMÓRIA NA MÚSICA	24
3 PROBLEMA	35
4 JUSTIFICATIVA	38
5 OBJETIVOS	46
5.1 OBJETIVO GERAL	46
5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	46
6 REFERENCIAL TEÓRICO	47
6.1 OS GUIAS DE EXECUÇÃO/PROTOCOLO CHAFFIN	47
7 METODOLOGIA	52
8 COLETA E ANÁLISE DE DADOS	56
8.1 PARTICIPANTE ÉRIKA	56
8.1.1 Primeira etapa da pesquisa	56
8.1.2 Segunda etapa da pesquisa	58
8.1.3 Terceira etapa da pesquisa	61
8.1.4 Quarta etapa da pesquisa	74
8.1.4.1 Guias de execução registrado no dia 13/08/2010	74
8.1.5 Quinta etapa da pesquisa	79
8.1.5.1 Guias de execução registrado no dia 15/09/2010	79

8.1.6 Sexta etapa da pesquisa	86
8.1.6.1 Guias de execução registrado no dia 20/10/2011	86
8.1.7 Considerações finais sobre a participante Érika	99
8.2 PARTICIPANTE LINA TZOG	108
8.2.1 Primeira etapa da pesquisa	108
8.2.2 Segunda etapa da pesquisa	110
8.2.3 Terceira etapa da pesquisa	111
8.2.4. Quarta etapa da pesquisa	127
8.2.4.1 Guias de execução registrado no dia 13/08/2010	127
8.2.5 Quinta etapa da pesquisa	131
8.2.5.1 Guias de execução registrados no dia 15/09/2010	131
8.2.6 Sexta etapa da pesquisa	134
8.2.6.1 Guias de execução registrados no dia 20/10/2011	134
8.2.7 Considerações finais sobre a participante Lina Tzog	141
8.2.7.1 <i>Prelúdio nº. 5</i>	143
8.2.7.2 <i>Prelúdio nº. 9</i>	150
8.3 PARTICIPANTE JUNG	154
8.3.1 Primeira etapa da pesquisa	154
8.3.2 Segunda etapa da pesquisa	156
8.3.3 Terceira etapa da pesquisa	159
8.3.3.1 GE básico	160
8.3.3.2 GE estrutura	166
8.3.3.3 GE estrutural	180
8.3.3.4 GE interpretativo	189
8.3.3.5 GE expressivo	199
8.3.3.6 Pontos de partida	206
8.3.4 Quarta etapa da pesquisa	216
8.3.4.1 Guias de execução registrado no dia 13/08/2010	216
8.3.5 Quinta etapa da pesquisa	223
8.3.5.1 Guias de execução registrado no dia 15/09/2010	223
8.3.6 Sexta etapa da pesquisa	229
8.3.6.1 Guias de execução registrado no dia 20/10/2011	229

8.3.7 Considerações finais sobre o participante Jung	239
9 CONCLUSÃO	243
REFERÊNCIAS	254
ANEXOS	268

1 INTRODUÇÃO

Na minha trajetória como pianista e professora, tenho tido oportunidades de observar a relevância da memorização da prática instrumental em aulas públicas, oficinas, recitais, concursos, entre outras situações.

Observo a preocupação dos músicos que almejam o sucesso nas suas apresentações. Vejo também que, frequentemente, os intérpretes questionam-se quanto ao seu desempenho, seu nível artístico, a reação do público e o grau de satisfação com relação à interpretação pretendida. Questionam-se também quanto às decisões interpretativas nas suas execuções, bem como outros aspectos considerados importantes na compreensão da obra. No entanto, uma das preocupações mais presentes e legítimas do intérprete diz respeito à memorização e ao grau de segurança que ela proporciona durante o desenrolar de sua execução. No anseio de entender a essa última preocupação, proponho realizar um estudo dos processos de memorização de pianistas em diferentes estágios de aprendizagem.

A execução de memória estabeleceu-se como uma das mais valorizadas tradições entre os solistas desde o século XIX até os dias de hoje (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 113). O estudo dos processos empregados por músicos para memorizar é uma das vertentes mais atuais de pesquisa e diz respeito à prática deliberada¹.

Desse modo, acredito na pertinência dessa pesquisa ao investigar como se processa a memorização durante o estudo de piano. Por que alguns intérpretes conseguem memorizar mais fácil ou mais efetivamente do que outros? Chaffin (2002, p. 66), entre outros estudiosos do assunto, argumenta que a memória é uma habilidade resultante da interação complexa entre a dotação e a experiência e acrescenta que essa habilidade requer deliberação e dedicação. Após três décadas de pesquisas com indivíduos dotados de memória extraordinária, Ericsson e Smith (1991) concluíram que nem todo ser humano domina com igual destreza ou

¹ Segundo Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993, p. 368), a prática deliberada constitui-se em um conjunto de atividades e estratégias de estudo, cuidadosamente planejadas, que têm como objetivo ajudar o indivíduo a superar suas fragilidades e melhorar sua *performance*. Esta expressão “prática deliberada” foi adotada também por pesquisadores, tais como Williamon e Valentine, 2000; JØRGENSEN, 2001; MCPHERSON; RENWICK, 2001.

eficiência a capacidade de memorizar. Por outro lado, entre os indivíduos estudados, alguns eram capazes de memorizar vastas quantidades de dados nos mais variados campos e atividades humanas. Por que isso ocorre? Porque alguns indivíduos são dotados de memória prodigiosa e outros não? Psicólogos e neurocientistas têm-se voltado para o estudo de diferentes tipos de memórias e diferentes maneiras de organizar a informação a ser recuperada. Como os pianistas memorizam e recuperam as informações necessárias durante uma execução?

Assim, mesmo concordando que para um bom estudo, a quantidade de horas é um dos fatores a ser considerado (BARROS, 2008, p. 60), acredito que o estudo dirigido para metas claramente planejadas e ordenadas, contribui para incrementar o nível de excelência e, sobretudo, propicia uma memória mais confiável.

Os relatos de pianistas que descrevem dificuldades de memorização de partituras demonstram que despendem tempo maior em seus estudos com a repetição motora, ou seja, com o reforço da memória cinestésica e o desconhecimento das estratégias de memória prática efetiva ou deliberada. Um exemplo disso é o relato de Ivan Davis (CHUEKE, 2005, p. 123). Ele menciona que precisou aprender o *Concerto de piano número 2 em ré menor* de Mac Dowell's em pouco tempo. Mesmo tendo se apresentado com sucesso, duas semanas após o evento, percebeu que era incapaz de tocar uma só nota: "Foi como estudar toda a matéria um dia antes da prova; decorei tudo de uma vez, mas logo me esqueci rapidamente" [sic].

Acredito que a memorização de obras musicais para a *performance* traz benefícios porque estimula o cérebro ao envolver múltiplas ações e a estabelecer redes cognitivas complexas. Para uma execução diferenciada, a memorização é importante, pois alguns intérpretes relatam maior envolvimento com a música quando ela está na memória.

Por conseguinte, a escolha do tema dessa pesquisa para este trabalho deve-se ao interesse pelo processo da memorização, pela vinculação direta com a maneira de estudar piano, e, mais importante, pela busca por resultados esperados em execuções instrumentais de alto nível. Pesquisas significativas nessa área têm sido propostas por instrumentistas que trabalharam com psicólogos e que investigam a prática de memorização do repertório tradicional (CHAFFIN; IMREH, 1997).

O interesse por esse assunto foi incrementado durante minha participação nas atividades realizadas no Laboratório de Execução Musical (GPPI-PPGMUS-UFRGS) nos primeiros anos do doutoramento. Nessa pesquisa, desenvolvi uma investigação que aborda processos de memorização com base no protocolo sobre a utilização de estratégias de memorização (ANEXO 6) e de procedimentos de verificação propostos pelo psicólogo Roger Chaffin (professor do Departamento de Psicologia da Universidade de Connecticut, em Storrs) e sua equipe (CHAFFIN et al, 1997; 2001; 2002; 2003; 2005; 2006 e 2009).

Estudos publicados mostram os resultados de investigação com músicos experientes e revelam em detalhes o seu entendimento musical e suas decisões durante a prática instrumental (HALLAM, 1995a, 1995b). Chaffin alia-se à corrente de estudos deliberados e de estudos sobre os processos de memorização e procura contribuir significativamente com o desempenho dos musicistas (CHAFFIN; LOGAN, 2006).

Há uma concordância tanto entre os músicos quanto entre os psicólogos que os intérpretes podem explorar e usar sua memória efetiva e eficientemente (KAPLAN, 1985; GINSBORG, 2004, p. 124; CHAFFIN, 2006) e utilizá-la desde os estágios iniciais da aprendizagem (EYSENCK, 2007, p. 189) envolvendo uma série de procedimentos. Esses procedimentos têm sido aplicados por músicos de maneira mais ou menos consciente e sistemática. Trata-se do planejamento consciente de estratégias que auxiliam na restauração e na recuperação da memória mais rapidamente (ERICSSON; KINTSCH, 1995). A recuperação pode ser planejada e efetuada por meio de recursos na prática deliberada. Esses recursos foram descritos por Chaffin e denominados *performance cues*² (CHAFFIN; IMREH, 1997).

Neste trabalho investigo em uma amostra de três intérpretes pianistas, em que medida o uso dos Guias de Execução³ (GEs) promove uma ação consciente e proporciona um reforço na fixação do material musical por eles estudados.

O parâmetro para a seleção dos participantes foi o de estudantes que estivessem cursando o curso superior de instrumento: piano ou que fossem alunos egressos desse mesmo curso na Escola de Música e Belas Artes do Paraná⁴ (EMBAP). Os três participantes pertencem à faixa etária entre 20 e 28 anos. Optei

² *Performance cues* (terminologia usada por Chaffin), traduzido por Guias de Execução (GEs).

³ O termo guias de execução foi traduzido do inglês *Performance Cues* por Luís Cláudio Barros em 2008.

⁴ Embap é uma instituição estadual de Ensino Superior situado na cidade de Curitiba.

por selecionar participantes razoavelmente próximos, mas não idênticos quanto ao seu desenvolvimento pianístico e musical.

Dando continuidade aos estudos sobre a memorização de obras dos séculos XVIII e XIX, desenvolvidos anteriormente, volto-me agora para o estudo da memorização de algumas obras de Cláudio Santoro (1919-1989).

Essa pesquisa contou com registros escritos e sonoros de várias etapas do processo de memorização, que serão descritos na metodologia do trabalho.

2 REVISÃO DE LITERATURA

Foge do escopo desse trabalho aprofundar questões relacionadas à anatomia do cérebro na sua complexidade, porém para compreender como a memória se processa e, tendo realizado uma revisão preliminar à versão escrita, há uma breve exposição de elementos indispensáveis nos ANEXOS 1 e 2.

Constato por meio de dados da Neurociência e da Psicologia Cognitiva têm demonstrado que a execução de tarefas, no caso em questão, tarefas de aprendizagem musical, requer ações conjuntas que ativam os dois hemisférios cerebrais para que todos os elementos sejam processados (WILLIAMON; VALENTINE, 2002). Para efeito de compreensão e estudo, cientistas organizam o cérebro em dois hemisférios, direito e esquerdo, que por sua vez são subdivididos e designados como lobos: frontal, parietal, temporal e occipital, conforme mostra o ANEXO 1.

Vários estudos sugerem que, no processo de decodificação, cada hemisfério cerebral processa diferentes elementos musicais. Atribui-se ao hemisfério esquerdo, responsável pelo processamento de informação verbal, o julgamento envolvido na percepção do ritmo musical, nos aspectos sequenciais e analíticos da música, duração do som e ordem temporal. E ao hemisfério direito, responsável pelo processamento visuoespacial, o julgamento na percepção da altura do som, da harmonia, do timbre, da intensidade, das melodias e do canto (ZATORRE, 2005a).

O desenvolvimento das habilidades – memória verbal e memória visuoespacial – requeridas no estudo da música implicam a intensificação dos processos de aprendizagem musical (apud TORMIN; CUNHA; LOPES, 2008⁵, p. 90).

Na revisão de literatura que apresento em seguida, abordo duas questões pertinentes a esta pesquisa. Uma delas refere-se aos tipos de memória e a outra diz respeito aos teóricos que estudam a memória e a memorização de músicos.

⁵ *Revista de Psicologia*, São Paulo: Vector, v. 9, n. 1, p. 89-98, jan./jun. 2008.

2.1 OS TIPOS DE MEMÓRIA

A memória consiste em um conjunto de procedimentos que permite manipular e compreender o mundo, levando-se em conta o contexto atual e as experiências individuais (EYSENCK, 2007). Na literatura da Psicologia Cognitiva, os autores denominam diferentemente os tipos de memória. Nesse trabalho, utilizo a nomenclatura conforme Eysenck e Keane (2007), apresentada a seguir nas diferentes formas de retenção no cérebro.

A aprendizagem e a memória envolvem uma série de estágios, a começar pela **codificação**, ou seja, a identificação do estímulo. Logo em seguida, vem outro estágio, o **armazenamento**. Para recuperação ou posterior extração de informações armazenadas no sistema, há a **recuperação** ou **resgate**.

As divisões da memória são advindas do modelo de multiarmazenamento proposto por Atkinson e Shiffrin (1968), aceitos por Eysenck e Keane. Segundo esse modelo, cada tipo de memória representa um tipo de armazenamento existente em estágio específico do processamento da informação. São eles (FIGURA 1):

- armazenamento sensorial;
- armazenamento de curto prazo;
- armazenamento de longo prazo.

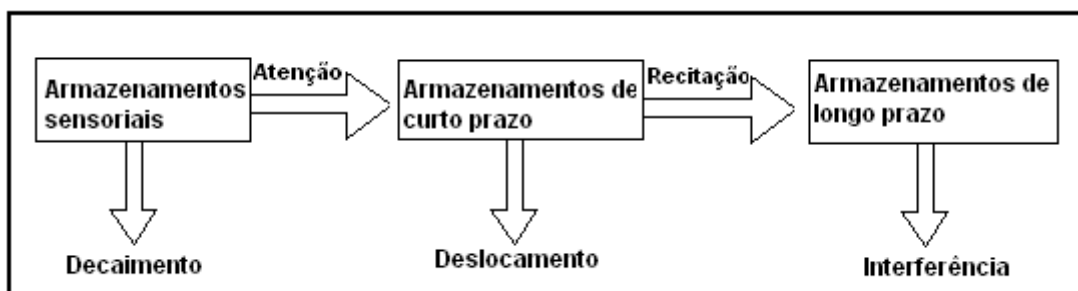


FIGURA 1 – MODELO DE MULTIARMAZENAMENTO DA MEMÓRIA

FONTE: EYSENCK; KEANE, 2007, p. 190.

Para justificar a existência de três tipos qualitativamente diferentes de armazenamento, o sensorial, o de curto prazo e o de longo prazo, é preciso definir

diferenças importantes entre eles. Esses armazenamentos da memória diferem da seguinte maneira:

- a) duração temporal;
- b) capacidade de armazenamento;
- c) mecanismo(s) de esquecimento;
- d) efeitos de lesões cerebrais.

2.1.1 Armazenamentos sensoriais

As informações ambientais são obtidas pelos armazenamentos sensoriais. É a percepção do estímulo. Assim, a memória sensório-motora é ativada por meio dos órgãos dos sentidos (por exemplo, visão e audição), local em que as informações são inicialmente percebidas por um breve período, (por exemplo, alguns segundos) antes de serem armazenadas ou descartadas. Caso haja necessidade ou escolha, os dados serão encaminhados para outro estágio de armazenamento.

Os estímulos sensoriais são armazenados nos *buffers*⁶ sensoriais que podem reter grande quantidade de informação. Virtualmente toda informação que ingressa é informação crua, sensorial e não tem a pretensão de ser analisada para a aquisição de algum significado. Tecnicamente, existe um depósito sensorial diferente para cada sensação, mas a maioria dos diagramas do processamento de memória apresenta uma simplificação, como um depósito sensorial genérico e que representa todas as sensações.

Como a duração do armazenamento é de frações de segundos, uma decisão deve ser tomada (consciente ou inconscientemente) com rapidez sobre o estímulo a ser transferido para o próximo estágio de memória, para ser analisada, armazenada ou descartada. Um exemplo é a capacidade de repetir imediatamente um número de telefone: essa informação pode ser armazenada se for um número que nos interessará no futuro ou ser prontamente rejeitada após o uso (retenção extremamente breve das informações e limitação a uma modalidade sensorial).

⁶ Em Ciência da Computação, *buffer* (retentor) é uma região de memória temporária utilizada para escrita e leitura de dados.

Os armazenamentos sensoriais são percebidos por meio de dois tipos de registros sensoriais: o icônico e o ecoico.

O icônico ou visual é responsável pela percepção visual e opera no ícone⁷, e o estímulo tem que ser rapidamente armazenado, porque esse estímulo decai em cerca de 1/2 segundo. Pesquisas como a de Sperling (1960)⁸ mostram que o que registramos na memória icônica é aquilo que supomos existir no ambiente. A memória icônica pode abranger até 12 itens.

O armazenamento ecoico⁹ é um armazenamento auditivo transitório que retém uma informação relativamente não processada, e sua duração temporal de informação auditiva não absorvida na armazenagem ecoica é de cerca de dois segundos (CROWDER; MORTON, 1969)¹⁰. Por exemplo: ao fazermos uma pergunta a alguém que está lendo um jornal, a pessoa em questão poderá perguntar “O que você disse?”, mas logo em seguida ela percebe que sabe o que foi perguntado (EYSENCK E KEANE, 2007, p. 190).

Para estimar a duração da memória sensorial-motora, podemos citar alguns exemplos experimentais:

- ao fechar os olhos e abri-los rapidamente, em pequenos intervalos de tempo, e fechá-los novamente, podemos notar que ainda podemos ver por um curto tempo uma imagem clara do que percebemos com os olhos abertos;
- ao balançar uma caneta com os dedos na frente dos olhos, nós podemos ver somente a imagem de um movimento contínuo do balanço da caneta, que se assemelha a uma onda e não à imagem dos movimentos salientes.

Uma vez que nós decidimos qual informação desejamos armazenar, essa informação codificada será transferida do armazenamento sensorial para a memória de curto prazo.

⁷ O ícone é o registro visual que contém a informação. É graças a esse tipo de memória que percebemos o movimento quando vemos um filme, porque retemos durante um curto espaço de tempo as imagens, o que nos permite ligar os diferentes fotogramas, ou seja, qualquer reprodução fotográfica.

⁸ A descoberta inicial relativa à existência do armazenamento icônico originou-se de uma tese de doutorado apresentada por George Sperling (1960). O autor estudou o tema relativo à quantidade de informações que podemos codificar em um único e breve olhar de relance a um conjunto de estímulos (STERNBERG, 2010, p. 159).

⁹ É graças ao armazenamento ecoico que compreendemos o que ouvimos, dado que retemos por um curto período de tempo a informação auditiva. É essa retenção que nos permite ligar as frases que constituem um discurso.

¹⁰ Disponível em: <<http://www.springerlink.com/content/e435k15400vq6652/>>. Acesso em: 27 nov 2011.

No entanto, pesquisas como a de Baddeley (1990, 1999) demonstram que as seqüências de itens falados são recordados com mais eficácia do que seqüências de dígitos apresentados visualmente. Isso ocorre porque a memória ecóica parece ser mais duradoura do que a memória icônica.

2.1.2 Armazenamentos de curto e de longo prazo

A distinção entre os armazenamentos de curto e de longo prazo foi detectada e proposta por William James (1890/1970), que as denominou de memória primária e memória secundária. A memória primária é formada por informações que permanecem na consciência depois de terem sido percebidas e constituem parte do presente psicológico. A memória secundária contém informações sobre os eventos que deixam a consciência e é, por isso, parte do passado psicológico.

O armazenamento de curto prazo abrange duas características fundamentais:

- a) Capacidade muito limitada (por exemplo, uma seqüência entre 5 a 8 dígitos costuma ser o limite).
- b) Fragilidade de armazenamento, pois qualquer distração provoca esquecimento.

Ao memorizar uma música utilizando somente a memória cinestésica torna o aprendizado frágil no momento da execução, porque o torna vulnerável a interferências tanto externa como interna, essa proveniente da instabilidade emocional.

Autores, tal como Alan Baddeley¹¹, conhecido por sua pesquisa sobre memória, trabalharam o modelo dos componentes múltiplos agrupados, os quais consistem na memória de variados componentes. No estudo de 1975 sobre a “capacidade da memória de curto prazo”, esse autor verificou que os sujeitos recordavam mais eficientemente as palavras mais longas do que palavras curtas e, dessa forma, mostrou que o tempo de pronúnciação ou o número das palavras

¹¹ Alan Baddeley é psicólogo e professor da Universidade de York em Londres e trabalhou com Graham Hitch. Desenvolveu a influência do modelo da memória de trabalho.

determinavam a capacidade da memória de curto prazo (MCP). Havia uma correlação positiva entre a velocidade da leitura e a extensão de memória. Em um estudo posterior (1986), explorou os códigos acústico e semântico na MCP e na memória de longo prazo (MLP) e propôs um novo paradigma, que é a memória de trabalho, também chamada de memória operacional (EYSENCK; KEANE, 2007, p. 196).

O principal componente da memória de trabalho é o executivo central (FIGURA 2). Segundo os autores, Eysenck e Keane (2007), a memória de trabalho inclui quatro componentes:

- a) O executivo central – coordena as atividades de atenção e controla as respostas. Ele é fundamental para a inteligência humana, porque envolve o raciocínio.
- b) A alça fonológica – que retém por pouco tempo a fala interior para compreensão verbal e para o ensaio acústico.
- c) O esboço visuoespacial – que retém brevemente algumas imagens visuais.
- d) O *buffer* episódico ou anteparo episódico – sistema de armazenamento temporário que pode reter e integrar as informações da alça fonológica, do esboço visuoespacial e da memória de curto prazo.

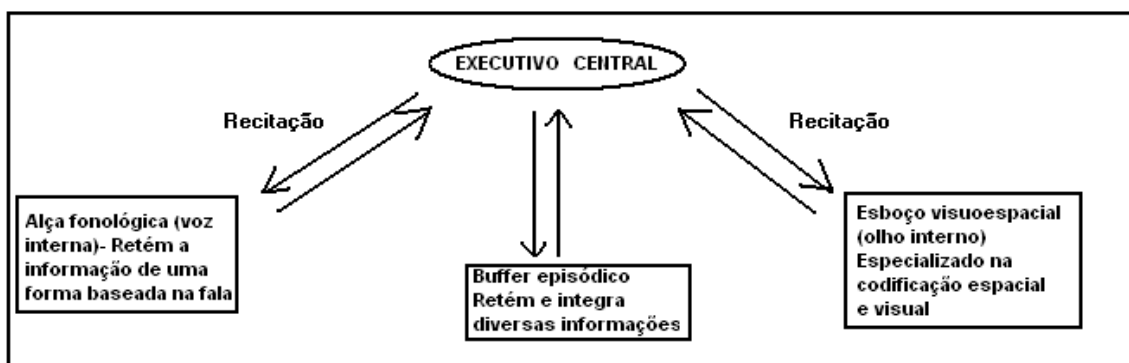


FIGURA 2 – PRINCIPAIS COMPONENTES DO SISTEMA DA MEMÓRIA DE TRABALHO DE BADDELEY

FONTE: EYSENCK; KEANE, 2007, p. 195.

O executivo central, com capacidade limitada, assemelha-se à atenção e trabalha com qualquer tarefa cognitivamente complexa. A alça fonológica e o esboço visuoespacial são componentes usados pelo executivo central para propósitos específicos. A alça fonológica preserva a ordem em que as palavras são apresentadas e o esboço visuoespacial é empregado para o armazenamento e a manipulação das informações espaciais e visuais (EYSENCK; KEANE, 2007, p. 195).

Todos os três componentes têm uma capacidade limitada e são relativamente independentes dos outros componentes. A seguir, duas suposições segundo Eysenck e Keane:

1. se duas tarefas usam o mesmo componente, não podem ser realizadas simultaneamente com sucesso.
2. se duas tarefas usam componentes diferentes, deve ser possível realizá-las tanto simultânea quanto separadamente.

Ao usarmos a alça fonológica nas tarefas da MCP, verificamos o efeito da similaridade fonológica, visto que a recordação serial de uma lista curta de palavras visualmente apresentadas é pior quando as palavras são fonologicamente similares. Todavia, quando são dissimilares, a chance de êxito aumenta. Por exemplo, “prato, rato, fato, gato” formam uma lista de palavras fonologicamente similares, enquanto “marreco, onça, relógio, emoção”, apesar de conterem uma sílaba com “o”, formam uma lista de palavras fonologicamente (e semanticamente) dissimilares. Pesquisas constataram que os participantes reproduzem melhor uma sequência de palavras curtas do que uma com palavras longas, e que o comprimento da palavra depende da compreensão da alça fonológica (EYSENCK; KEANE, 2007, p. 195-198). Transferindo para o aprendizado musical, podemos dizer que: para reter um número de frases musicais dissimilares, com harmonias e agrupamentos diferentes, em que o intérprete faz a distinção com base na frase inicial, a importância dessa alça fonológica faz com que aumente a abrangência da memória, não importando o número de frases, períodos e seções contidas na música.

No quadro abaixo (FIGURA 3), identificamos duas das várias maneiras de explicar as funções do executivo central:

Baddeley (1996) identificou as seguintes funções do executivo central	Smith e Jonides (1999) produziram uma lista similar ao de Baddeley
<ul style="list-style-type: none"> - mudança nos planos de resgate - compartilhamento nos estudos de tarefa dupla - atenção seletiva a alguns estímulos enquanto se ignora outros - ativação temporária da memória de longo prazo 	<ul style="list-style-type: none"> - mudança na atenção entre as tarefas - planejamento de subtarefas para atingir algum objetivo - atualização e verificação dos conteúdos da memória de trabalho - codificação das representações na memória de trabalho para o tempo e o local do aparecimento

FIGURA 3 – PRINCIPAIS FUNÇÕES DO EXECUTIVO CENTRAL, SEGUNDO BADDELEY, SMITH e JONIDES

FONTE: EYSENCK; KEANE, 2007, p. 200-201.

Conforme descrito pelos psicólogos, o executivo central é responsável pelo controle da atenção, pela organização da aprendizagem e pelo planejamento da evocação. Esse sistema de memória é fundamental nos processos cognitivos, por envolver a manutenção, a manipulação e a transferência das informações do sistema de curto prazo para o de longo prazo, conseqüentemente, é a função mais importante da memória de trabalho.

Nesse processo, a MCP recebe as informações já codificadas pelos mecanismos de reconhecimento de padrões da memória sensório--motora e retém essas informações por alguns segundos, podendo chegar a minutos, para serem utilizadas, descartadas ou até organizadas para serem armazenadas.

A MCP depende do sistema límbico¹² (ANEXO 1, FIGURA 156) envolvido nos processos de retenção e consolidação de informações novas. O processo de consolidação envolve um aumento na probabilidade de que os neurônios pós-sinápticos no hipocampo (ANEXO 1, FIGURA 157) desencadeiem potenciais de ação em resposta aos neurotransmissores liberados dos neurônios pré-sinápticos (WIXTED, 2004, p. 258-259).

A memória tem sido estudada por meio da recordação e/ou do reconhecimento. A rememoração, segundo Sternberg, apresenta três tarefas que são utilizadas em experiências (2010, p. 155):

¹² É a unidade responsável pelas [emoções](#). É uma região constituída de [neurônios](#), células que formam uma massa cinzenta.

- Recordação serial é a recordação de itens na ordem exata em que foram apresentados
- Recordação livre consiste na apresentação de itens em pares, porém durante a rememoração, o indivíduo recebe a informação de um componente de cada par e é solicitado a se lembrar do outro componente. Este tipo também é denominada de recordação em pares associados
- Reaprendizado está relacionado aos números de tentativas necessárias para aprender novamente itens que foram aprendidos anteriormente

Os modelos de avaliação da memória têm mostrado que a frequência de acertos é maior para os primeiros e últimos itens da lista do que para itens intermediários (EYSENCK; KEANE, 2007).

A frequência de acertos dos primeiros itens de uma lista é denominada de efeito de primazia, ao passo que a maior frequência de acertos dos últimos itens da lista é denominada efeito de recência. O efeito de primazia revela a consolidação da informação da memória de trabalho para a MLP, consolidação que ocorre devido à eficácia do processo de ensaio dissimulado, que é tipicamente subvocal e ocorre pela ativação do Circuito de Reverberação Fonoarticulatória¹³.

O efeito de primazia reflete uma relação entre a duração do intervalo disponível para repetir a sequência completa e o número de elementos da sequência a serem repetidos (ensaiados) durante o intervalo. O impacto do efeito de primazia tende a ser mais efetivo quanto maior o intervalo entre os itens e quanto menor a extensão deles (por exemplo, o número de elementos que compõem o item), já que, quanto maior a extensão dos itens, tanto maior o tempo necessário para articulá-los. Quanto mais forte o efeito de primazia, tão mais eficaz a habilidade do indivíduo de consolidar a informação (ou seja, de fixar e reter informação para a sua posterior evocação).

¹³ O circuito de reverberação fonoarticulatória é importante para permitir processar informação verbal apresentada auditivamente na memória de trabalho, permitindo que tal informação sobreviva para além dos dois segundos de duração da memória ecóica e seja consolidada, isto é, passe para a memória de longo prazo. Disponível em: <<http://www.lateca-uerj.net/publicacoes/docs/Sistemas%20de%20Comunica%C3%A7%C3%A3o%20Alternativa%2003.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2011.

O efeito de recência revela o funcionamento da memória ecoica, ou seja, do armazenamento fonológico passivo. A capacidade da MCP tem sido avaliada por medidas de alcance de apreensão e pelo efeito de recência¹⁴. Contar para trás durante 10 segundos entre o fim da apresentação da lista e o início da recordação afeta principalmente o efeito de recência. As duas ou três palavras suscetíveis a esse efeito podem estar na MCP no fim da apresentação da lista e, por isso, são especialmente vulneráveis (EYSENCK; KEANE, 2007, p. 191). Um dos artigos de Baddeley e Hitch (1993) sugere que o efeito de recência é atribuído à recordação explícita de material implícito.

Segundo Sternberg (2010), o reaprendizado, isto é, o número de tentativas necessárias para aprender novamente itens que foram aprendidos em alguma ocasião no passado pode ser medido. Psicólogos também se referem às tarefas de memória de reconhecimento como a obtenção de conhecimento **receptivo**. Por outro lado, quando a tarefa requer uma resposta o tipo de conhecimento é **expressivo**. Diferenças entre o conhecimento receptivo e expressivo também são observadas em áreas distintas daquelas das tarefas de memória simples como, por exemplo, linguagem, inteligência e desenvolvimento cognitivo.

A aprendizagem se processa por meio de vivências e experiências nas quais conhecimentos sobre pessoas e objetos são acessados na consciência por duas formas de memória, a memória explícita e a implícita. Respectivamente, existe uma memória que armazena o **saber que** algo ocorreu e outra que armazena **como** isso se deu.

Esquemas são descritos como um tipo de memória implícita, como um desdobramento de eventos musicais de uma obra. A manipulação competente desses esquemas constitui um dos objetivos primordiais no estudo formal da música. Esse tipo de memória é acionado quando os músicos realizam a análise da estrutura da obra, subdividindo-as em semifrases, frases, períodos, subseções e seções. A memória perceptual implícita é a base para muitas memórias de identificação/reconhecimento, por meio de muitos tipos de atividades envolvendo memória e ambos apresentam componentes explícitos e implícitos (SNYDER, p. 109).

¹⁴ Efeito de recência explicado por analogia: ao se olhar ao longo de uma série de postes telefônicos, os postes mais próximos são mais distintos do que os mais afastados, assim como as palavras listadas mais recentes são mais fáceis de discriminar do que outras (GLENBERG, 1987).

Na memória explícita, processa-se a rememoração consciente de informações específicas. Na memória implícita, há a necessidade de valer-se de informações tácitas ou implícitas (STERNBERG, 2010, p. 156).

A memória varia conforme a profundidade de codificação. Em teoria, existe um número infinito de níveis de processamento, nos quais os itens podem ser codificados. O nível no qual a informação é armazenada depende de como é codificada.

Os níveis de processamento propostos por Craik e Tulving se subdividem em três: níveis físicos, fonológico e semântico (STERNBERG, 2010, p. 166). Baddeley sugere um modelo de memória integrador que é o nível de processamento.

NÍVEL DE PROCESSAMENTO	BASE PARA O PROCESSAMENTO	EXEMPLO
Físico	Características visualmente claras das letras	Palavra: MESA Pergunta: A palavra está escrita em letras maiúsculas?
Fonológico	Combinações de sons associados com as letras (por exemplo, rimas)	Palavra: GATO Pergunta: A palavra rima com "MATO"?
Semântico	Significado da palavra	Palavra: MARGARIDA Pergunta: A palavra significa um tipo de planta ou um nome feminino?

QUADRO 1 – ESTRUTURA DOS NÍVEIS DE PROCESSAMENTO.

FONTE: STERNBERG, 2010, p. 166.

Quando a recordação é induzida, os participantes demonstram níveis muito elevados de rememoração ao serem solicitados a relacionar palavras significativas para eles próprios e, este efeito é denominado de autorreferência. Esse efeito revela um sistema organizado de induções internas relacionadas aos nossos valores, às nossas experiências pessoais e a nós mesmos (STERNBERG, 2010, p. 167). Estudos apontam também que a recuperação de palavras ocorre pela alça fonológica, mais pelas características sonoras do que pela semântica.

A memória implícita, também designada de memória procedimental, armazena dados relacionados à aquisição de habilidades motoras, sensitivas e intelectuais, bem como toda forma de condicionamento. Essa capacidade depende de ensaio, isto é, mediante a repetição de um mesmo padrão que, de tão repetido, torna-se automático. Nesse caso, as informações de como andar de bicicleta, desenhar com precisão, de chegar à casa sem pensar em cada momento do trajeto, quando dirigimos um veículo ou quando tocamos um instrumento, são retidas e processadas sem necessidade de verbalização. Esse tipo de informação pode ser acessado sem o envolvimento da consciência a cada etapa e momento, mas, esse tipo de memória requer mais tempo para ser adquirida. A duração das informações na memória tem durações extremamente variadas, pois dependem de como foram aprendidas, do contexto emocional e da sua função (STERNBERG, 2010, p. 164).

Um dos aspectos mais relevantes no desenvolvimento da MLP relaciona-se à determinação do momento em que surge a memória explícita, também chamada de declarativa. O início da memória declarativa de longo prazo (LP) pode ocorrer por meio de uma série de processos. O mais usual consiste na atenção voltada deliberadamente para a compreensão da informação a ser retida. Outro mecanismo refere-se às conexões e integrações de novos dados em comparação aos padrões previamente existentes de informações armazenadas. Quando um pianista procura analisar elementos da partitura para gravá-los de forma definitiva, ele está formando o que se denomina traços de memória e o período para a formação desses traços chama-se de “Período de consolidação”.

A consolidação é um processo que tem duração de várias horas ou possivelmente até dias. Com essa captura e esse exame de dados, a informação pode vir a se fixar na MLP. As lembranças recentemente formadas que ainda estão sendo consolidadas são especialmente vulneráveis à interferência e ao esquecimento. Um exemplo dessa memória é a capacidade de lembrar eventos recentes que aconteceram nos últimos minutos. Assim as novas lembranças são nítidas, mas frágeis, e as velhas são, de maneira geral, desbotadas, mas robustas.

Para evitar que a consolidação seja vítima de declínio ou de interferência, ocorre o processo de reconsolidação. Esse processo se desenrola pelo mesmo efeito que a consolidação, porém é completado por informações codificadas anteriormente. Existem, como os músicos sabem, maneiras de se consolidar informação recém-adquiridas (STERNBERG, 2010, p. 194).

Além das memórias esquecidas, psicólogos também reconhecem a existência de memórias extintas. Estas permanecem latentes e não são evocadas, a menos que ocorra uma circunstância especial, como a apresentação, de forma muito precisa do estímulo (da situação) utilizado para reavivá-las e isso requer estímulos muito intensos. As memórias extintas podem ser evocadas, as memórias esquecidas não.

Como mencionado anteriormente, para manter ou intensificar a integridade das memórias durante a consolidação, podemos usar estratégias da metamemória. Estas envolvem a reflexão sobre nossos próprios processos de memorização, tendo em vista seu melhoramento. Nesta pesquisa, o estudo da prática deliberada com estratégias direcionadas trata justamente da transferência de novas informações para a MLP por meio de processos de ensaio. Isso ocorre devido à nossa capacidade de pensar a respeito e de controlar nossos próprios processos, e às estratégias que aprendemos a desenvolver para nos assegurar do êxito almejado.

A memória explícita permite o desenvolvimento da capacidade de aprendizado na realização das atividades e na aquisição de habilidades motoras ou perceptivas. Essa é a memória que nos permite verbalizar fatos, nomes, acontecimentos, sons, etc. e é adquirida por meios conscientes e, via de regra, pela verbalização.

Na memória explícita, estão incluídas memórias de fatos vivenciados, tais como “memória episódica”¹⁵ relativa a recordações e armazenamentos (e à recuperação) de experiências pessoais ou eventos específicos, associadas há um tempo e/ou lugar particular, bem como a “memória semântica”¹⁶. Nesta última categoria, encontram-se informações adquiridas pela transmissão dos saberes escrito, visual e sonoro. A memória semântica permite-nos associar informações temporais e espaciais, incluindo o conhecimento sobre palavras, linguagem e símbolos, seus significados, relações e regras de uso.

As informações na memória semântica derivam da nossa memória episódica. Com isso, podemos apreender novos fatos e conceitos, tendo como ponto de partida nossas experiências de vida. Atualmente, acredita-se que esse sistema de memória localiza-se principalmente, no lobo temporal medial (exemplo: hipocampo, amígdala – ANEXO 1).

¹⁵ A memória episódica são as lembranças de acontecimentos específicos.

¹⁶ A memória semântica são as lembranças de aspectos gerais.

Por isso, lembrar o que você leu no jornal hoje pela manhã é um exemplo de memória episódica. Ao recordarmos esse acontecimento previamente vivenciado, estaremos formando uma consciência denominada de auto-noética, ou seja, de autoconhecimento. Por outro lado, a recuperação das lembranças semânticas envolve o conhecimento ou consciência noética, responsável pelo pensamento objetivo a respeito de algo já conhecido. Essas informações integram a nossa bagagem de conhecimento sobre o mundo.

Contudo, estudos da década de 1990 demonstram que esses dois tipos de memória, a episódica e a semântica, são um desmembramento da memória declarativa. A distinção entre os dois tipos é realizada pela experiência subjetiva, acompanhada das intervenções dos sistemas de memória para codificação e recuperação. Apesar da similaridade entre a memória episódica e a autobiográfica¹⁷, a recordação de eventos e episódios ocorre nos dois tipos havendo uma sobreposição entre elas (EYSENCK; KEANE, 2007, p. 231).

Para a maioria dos autores consultados, grande parte das informações da memória episódica relaciona-se ao trivial e é lembrada apenas durante um curto período de tempo. Por outro lado, a memória autobiográfica, armazena informações por períodos longos desde que relevantes. Essa é uma memória ainda mais ligada às emoções do que os demais tipos e permite-nos rememorar eventos significativos no transcurso da vida.

Em nível neurobiológico, os processos emocionais são mediados pela amígdala, e, quando esta torna-se ativa, suas conexões anatômicas com o córtex podem facilitar o processamento de quaisquer estímulos que sejam apresentados e influenciar diretamente a memória semântica. Assim, quanto mais ativa a amígdala no momento do aprendizado (ou seja, com valência positiva), maior a intensidade da memória armazenada para aqueles fatos. Assim, a palavra “emoção” tem sido usada para se referir a um estado afetivo presente durante a codificação e/ou recuperação da memória. Nesse sentido, a emoção nos processos de recordação e reconhecimento pode contribuir para:

¹⁷ Memória autobiográfica é a memória para os eventos da vida da própria pessoa (EYSENCK; KEANE, 2007, p. 257).

- a) estreitar o foco da atenção¹⁸, levando a um aumento da memória para conteúdos emocionais, com uma diminuição para detalhes mais periféricos;
- b) potencializar o processo de codificação e, subsequentemente, potencializar o desempenho quando permeado por níveis moderados de sentimentos positivos; contrariamente, níveis extremos de emoções prejudicam esse desempenho¹⁹.

Embora reconhecendo o papel crucial da emoção nos processos de memorização e de resgate, o foco desta pesquisa não será dirigido especificamente para esse assunto.

Os teóricos do multiarmazenamento creem que a maioria das informações é transferida para a MLP por meio de repetição ou ensaio na fase de MCP. Essas informações estabelecem uma relação direta entre a quantidade de repetição na MCP e a força do traço de memória armazenado.

A forma como as informações são organizadas e mantidas pela MLP e os processos de procura e recuperação dessas informações tem produzido estudos muito aprofundados. A MLP assemelha-se à de um arquivo e sua consolidação pode durar desde minutos e horas até meses e décadas. Uma vez instalada na MLP, a informação pode ser recuperada. Devemos a essa memória os dados autobiográficos e o autoconhecimento. São exemplos desse tipo de memória as nossas lembranças da infância ou de conhecimentos que adquirimos e mantemos ao longo da vida. Essas informações são disponibilizadas de maneira mais ou menos permanente, o que permite a recuperação dessas depois de décadas em que elas se encontram armazenadas e os limites da sua capacidade são desconhecidos, portanto são praticamente ilimitadas. Um exemplo desse tipo configura-se, por exemplo, na capacidade de encontrar uma pessoa após longos anos e de saber sua idade, dados familiares, suas preferências, entre outros dados de longa data armazenados e não utilizados. Apesar de englobar um tempo relativamente longo, pode ser diferenciada em alguns textos como memória de longuíssimo prazo.

Esse tipo de memória explica como podemos tocar alguma música que aprendemos há décadas. No entanto, esse tipo de memória está sujeito às

¹⁸ MCINTYRE, C. K.; POWER, A. E.; ROOZENDAAL, B.; MCGAUGH, J. L. Role of the basolateral amygdala in memory consolidation. *Ann NY Acad Sci.*, n. 985, 2003, p. 273-93.

¹⁹ EASTERBROOK, J. The effect of emotion on cue utilization and the organization of behavior. *Psycho Rev.*, n. 66, 1959, p. 183-201.

mudanças devido ao papel da imaginação e da emoção, tendo consequências na execução musical sem partitura. É por meio dessa MLP que vamos constatar nesta pesquisa o que foi absorvido pelos participantes, ou seja, o tempo de recuperação da memória para executar as obras selecionadas.

É importante percebermos a diferença da MLP com os outros tipos de memórias. O conhecimento armazenado na MLP afeta nossa percepção do mundo e influencia-nos na tomada de decisões. Cientistas acreditam que as informações armazenadas na MLP estão interligadas por uma rede de esquemas. Em termos gerais, um esquema pode ser visto como uma construção cognitiva que categoriza a informação de forma que ela possa ser resgatada e manipulada. Autores como Schacter e Tulving (1994), baseando-se em trabalhos anteriores, incluindo Baddeley e Hitch, defendem uma visão geral da memória de LP estruturada em cinco sistemas: memória de trabalho, memória semântica, memória episódica, o sistema de representação perceptual e a memória procedural. Além de serem os blocos fundamentais do conhecimento, os esquemas também têm a função de reduzir a sobrecarga da memória de trabalho ou MCP.

David Rubin (1995, 2006) analisa o fenômeno da memória episódica para descrever os diferentes tipos: auditiva, motora (cinestésica), visual, emocional, estrutural e linguística, numa cadeia associativa. Rubin afirma que duas áreas da memória episódica são particularmente relevantes no entendimento da memória musical: os mecanismos da tradição oral e a memória especializada. A memória especializada²⁰ abrange toda a informação considerada relevante na realização de uma tarefa em tempo real e, ao mesmo tempo, fazer parte da MLP por ter os seus próprios sistemas multidimensionais de referência. A memória linguística, a memória visual e as respostas rápidas, como as emoções, seriam exemplos típicos de memórias especializadas.

No entanto neste trabalho de pesquisa, além de recordar uma obra já anteriormente memorizada, proponho a aplicação de estratégias de estudo baseadas no entendimento dos GEs, visando proporcionar uma memorização confiável e independente do “piloto automático”. Esse tipo de memorização automatizada e sequencial podem deixar o intérprete suscetível a falhas na hora de

²⁰ Disponível em: <<http://www.molwick.com/es/memoria/130-tipos-de-memoria.html>>. Acesso em: 5 abr. 2011.

uma apresentação. Portanto, há necessidade de estudar-se criteriosamente as estratégias de resgate e de memorização consciente.

O sistema de representação perceptual demonstra como percebemos uma série de padrões específicos e como as informações recebidas atribuem forma e estrutura a palavras e objetos. A importância desse sistema centra-se na capacidade de identificar um objeto percebido em um encontro anterior específico. Nessa ocasião, há um efeito *priming*²¹ de repetição: o processamento do estímulo ocorre mais depressa e/ou mais facilmente na segunda apresentação, bem como nas apresentações sucessivas de um estímulo. Por exemplo: quando conseguimos identificar um estímulo mais rapidamente da segunda vez do que da primeira vez que nos deparamos com ele.

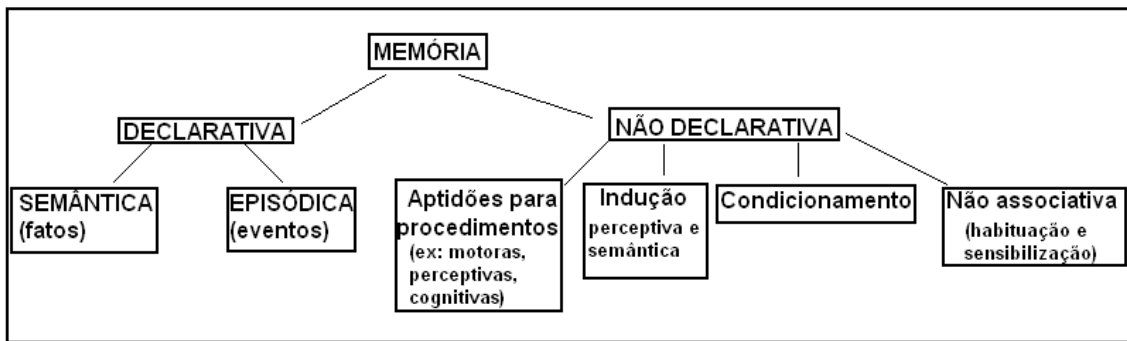
Existem controvérsias quanto ao entendimento da memória procedural e o sistema de representação perceptiva. Autores divergem ao propor sistemas diferenciados de memória. A maioria das concepções atuais argumenta a favor do *priming*²² que vem a ser a aprendizagem dependente de estímulos específicos usados no treinamento e a aprendizagem de habilidades, ou memória procedural, responsável pela aprendizagem motora e cognitiva. A memória procedural é mais abrangente e pode abarcar uma série de estímulos, além daqueles utilizados durante o treinamento como duas formas de memória implícita, procedural ou não declarativa.

Entretanto, também há distinção entre a memória declarativa (memória episódica + semântica) e a memória procedural (aprendizagem de habilidades + *priming*). Aqueles que defendem essa abordagem, em geral, assumem que há uma íntima associação entre a memória declarativa e a explícita, e entre a memória procedural e a implícita, pois os resultados de várias áreas similares estão envolvidos na aprendizagem de habilidades e, no fenômeno de *priming*; ambas convergem no envolvimento do mesmo sistema básico de memória.

A seguir é apresentado o QUADRO 2 para a visualização dos sistemas de memória. Esse quadro distingue memória declarativa (explícita) de vários tipos de memória não declarativa (implícita).

²¹ O termo "*priming*" refere-se ao efeito de facilitação observado no processamento de um estímulo-alvo quando anteriormente se apresenta um estímulo (*prime*) associado ao alvo por algum critério (por exemplo, perceptual ou semântico) (EYSENCK; KEANE, 2007, p. 237).

²² O *priming* é medido como a melhora no desempenho (por exemplo, aumento da acuidade, com redução no tempo das respostas) para estímulos anteriormente apresentados ou repetidos em comparação com estímulos apresentados pela primeira vez.



QUADRO 2 – SISTEMA DE MEMÓRIA

FONTE: STERNBERG, 2010, p. 176.

Os sistemas de curto e longo prazos de memória estão ligados porque há um fluxo de informações contínuas de um para outro. Quando necessário, o conteúdo da MLP retorna para a MCP. Esse processo de transferência de informações da MLP para a MCP envolve codificação e consolidação de informações.

Inicialmente, a MLP organiza as informações a serem transferidas para que elas possam adaptar-se às limitações da MCP. As informações são registradas na MLP mediante repetição ou por meio de sua carga afetiva. De fato, o estudo de uma nova obra atrativa para o intérprete, por mais desafiadora que seja, costuma ser aprendida mais rapidamente do que outra considerada desinteressante.

Para muitos estudiosos, a codificação na MCP está intimamente ligada à audição ainda que codificações semânticas secundárias ocorram concomitantemente. Portanto, faz sentido afirmar que a maior parte das informações armazenadas na MLP parece ser codificada principalmente de modo semântico, quer dizer, encontram-se codificadas por seu significado, seu valor e seu contexto emocional. A retenção da informação na MLP é muito mais eficiente quando há identificação de temas ordenados que reúnam e organizem outros itens discretos de informação. Fatores emocionais, assim como o uso de determinados medicamentos, também afetam a MLP.

O esquecimento é fisiológico e de ocorrência contínua. Os traços de memória vão enfraquecendo. Esse fenômeno é observado principalmente pelas

interferências ou pelo transcurso de tempo. Mas, o esquecimento tem seu lado positivo: a memória é seletiva para que possamos dar o devido valor aos eventos a serem retidos. Segundo o pesquisador Iván Izquierdo²³, as falhas de memória ocorrem quando as sinapses – conexões entre dois neurônios –, encarregadas de evocar certo tipo de memória, estão inibidas, alteradas ou seu número foi muito reduzido.

Existem dois tipos de recuperação de informações: resgate ou reconhecimento. No resgate, a informação é reproduzida na memória e, no reconhecimento, o cérebro identifica algo que foi visto antes. O reconhecimento é menos complexo, visto que a informação fornecida pode ser vista como uma “dica”. Estudos recentes baseados na recordação de LP indicam que a capacidade da memória depende de como as informações foram adquiridas. Se, por um lado, a repetição, o treinamento e o ensaio são fundamentais, por outro, nenhuma dessas ações trará resultado sem o aprendizado distribuído em períodos adequados de tempo. Esse efeito é denominado de efeito de espaçamento.

Oxendine²⁴ afirma que “períodos curtos de estudo são mais eficazes do que sessões longas (1968). No caso da música, Rubin-Rabson postulou que a prática distribuída ao longo do dia é superior ao estudo sem intervalo (1940). Por sua vez, Ericsson apontou que o grupo formado pelos violinistas de melhor desempenho distribuiu seu estudo ao longo do dia e com maior intensidade no final das manhãs (1993, p. 33).

²³ A mais recente descoberta de Izquierdo (2005) é de que os sistemas e mecanismos utilizados pelo cérebro ao aprender algo pela segunda vez são diferentes daqueles usados quando se aprende pela primeira vez. Essas conquistas credenciam-no, hoje, como um dos cientistas mais citados em todas as ciências no mundo. Além dessas atividades relacionadas ao mundo científico, esse autor ainda escreve ensaios, contos e artigos sobre política e divulgação científica. Disponível em: <<http://www.sbnec.org.br/site/index.php?page=ivan-izquierdo>>. Acesso em: 26 mar. 2011.

²⁴ Joseph B. Oxendine professor da University of North Carolina Pembroke. Disponível em: <<http://www.getcited.com/mbrz/11059910>>. Acesso em 17 dez. 2011.

2.2 TEÓRICOS QUE ABORDAM QUESTÕES SOBRE A MEMÓRIA NA MÚSICA

A memória tem sido pesquisada cientificamente desde 1885. Os trabalhos seminais de Hermann Ebbinghaus²⁵ (1850-1909) sobre o armazenamento da memória mostram que a memória apresenta tempo de duração diferenciada. Seus experimentos evidenciaram empiricamente que, quando estimulamos a memória com segmentos ilógicos ou sem sentido, a memorização é dificultada. É mais complexo memorizar materiais sem significado ou sem relevância. Além disso, Ebbinghaus observou que o aumento da quantidade de material a ser aprendido depende proporcionalmente da quantidade de tempo para a assimilação e o aprendizado. Portanto, o pesquisador verificou que recordar é mais fácil do que aprender algo novo, pois levamos mais tempo para esquecer o material após cada reaprendizado subsequente.

Ebbinghaus demonstrou que a aprendizagem é mais eficaz quando é escalonada ao longo do tempo, em vez de acúmulos de informação em uma única sessão ou maratona de estudo. Como vimos anteriormente, essas observações vem sendo confirmadas por outros investigadores (por exemplo, Jost, 1897²⁶, Boneau, 1998²⁷). Ebbinghaus descobriu que o esquecimento acontece mais rapidamente logo após a aprendizagem e tende a decair ao longo do tempo²⁸.

Se, no decorrer do século XX, a memória tornou-se um campo privilegiado de estudo entre os psicólogos, mais recentemente os neurocientistas têm apresentado resultados extremamente relevantes. Teóricos contemporâneos da memória têm usado o modelo de multiarmazenamento como ponto de partida para suas teorias. Como consequência, observa-se o crescente número de estudos sobre a memória humana tanto em laboratório como também nas pesquisas com a memorização de músicos.

Em décadas recentes, a memória e o desempenho musical vêm sendo o foco preferencial de um significativo número de pesquisas. Segundo Williamon,

²⁵ Disponível em: <<http://psychology.jrank.org/pages/1064/Hermann-Ebbinghaus.html>>. Acesso em: 24 abr. 2011.

²⁶ Jost, em 1897, postulou que as memórias precisam de tempo para consolidar.

²⁷ Boneau é professor Emérito da Universidade de George Mason. Escreveu um artigo que se refere à MDC (1995).

²⁸ Disponível em: <<http://susanacosta.files.wordpress.com/2008/01/herman-ebbinghaus.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2011.

Edwin Hughes (1884-1965)²⁹ e Tobias Matthay (1858-1945)³⁰ foram os primeiros músicos e pedagogos que escreveram extensivamente a respeito de como os músicos memorizam. Hughes, por exemplo, destacou três caminhos preferenciais entre os intérpretes: a memória auditiva, a visual e a cinestésica. Williamon confirmou que não existe realmente uma memorização inteligente sem o conhecimento da estrutura musical e dos processos composicionais que integram a música (WILLIAMON, 2002, p. 118).

O ato de repetição da leitura (por exemplo) ajuda-nos a fixar a informação lida. Quando nós decidimos qual informação desejamos armazenar, essa informação codificada será transferida do armazenamento sensorial para a MCP, mas isso não aumenta a capacidade de armazenamento do sistema de MCP. Essa informação pode ser mantida por mais tempo na MCP. Assim que o desejo e quando estiver preparada, ela será encaminhada para a MLP. Essa repetição mental silenciosa é chamada de *rehearsal* (ensaio). A retenção de informações na MCP por meio da repetição só poderá ser realizada se a quantidade de informação for suficientemente pequena. Trata-se da prática distribuída postulada por Rubin Rabson (1940).

Na execução pianística, Kaplan³¹ (1935-2009) afirma que, para que a repetição auxilie com eficácia na rápida retenção de um determinado material, deve-se trabalhar (ensaiar) com as menores porções possíveis, sem sacrificar o seu “significado” (1985, p. 77). Lehmann³² alegou que os pianistas fazem as conexões musicais tanto com a progressão harmônica, ou com relacionamentos intervalares, como também com a posição (postura) da mão, gerando mecanismos de retenção do material musical conscientizando-os, e, as fixam na memória de longo prazo e beneficiam o resgate com mais rapidez. Ele constatou que a fixação em notas individualizadas não produz um sentido e a memorização torna-se laboriosa ou até mesmo impossível (1997, p. 152).

²⁹ Edwin Hughes, autor do livro *Some essentials of piano playing/musical memory in piano playing and piano study*. Foi aluno de Theodore Leschetizky, em Viena.

³⁰ Tobias Matthay escreveu o livro: *The act of touch in all its diversity* (1903), obra considerada revolucionária na época de sua publicação.

³¹ Alberto Kaplan foi pianista, professor, compositor e regente. Estudou piano com Arminda Canteros (Rosário – Argentina), Ruwin Erlich (Buenos Aires – Argentina), Nikita Magaloff (Genebra – Suíça) e Wladyslaw Kedra (Viena – Áustria) e Composição e Regência Orquestral com Julián Bautista (Buenos Aires) e George Byrd (Salvador – BA), respectivamente.

³² Andreas C. Lehmann é professor de Musicologia e de Psicologia da Música na Universidade de Música da cidade de Würzburg, na Alemanha, desde 2000. (*Professor for Systematic Musicology and Music Psychology at the Hochschule für Musik – School of Music –, Germany, since 2000*).

Gabrielsson fez uso de uma tabela para obter uma estrutura organizacional por meio de uma revisão da investigação empírica sobre estudos de vários tipos de desempenho musical (GABRIELSSON, 1999a) e listou um número expressivo de estudos da memória musical. Gabrielsson (2003) relatou que, tanto para profissionais como para os estudantes, o processo de estudo ocorre por automatização, tal como a visualização da partitura (por exemplo, "visualização" das notas), a audição do resultado da leitura, ou por meio da memória cinestésica e motora (como se os dedos soubessem para onde ir); os profissionais também se beneficiam com a análise da estrutura musical para amparar a memorização.

Friedberg concorda com Gabrielsson e menciona a criação de um forte foco visual capaz de direcionar os movimentos das mãos ou imaginando os padrões e agrupamentos que estão na partitura. Para esse autor, muitos pianistas precisam desenvolver a audição interna, contribuindo para uma contínua imaginação do som mesmo antes de tocá-lo. Outro aspecto que ele aborda é a técnica de Alexander, porque envolve o uso adequado do corpo como um todo; a memorização não deve ser realizada com o corpo contraído. Por consequência, o cérebro e o sistema nervoso iriam recordar esse estado de tensão dos músculos, resultando numa execução inapropriada (1993, p. 54).

A destreza da memória teórica (CHASE; ERICSSON, 1981) é baseada em três princípios. Inicialmente, os detentores de conhecimento especializado podem ser capazes de usar o seu conhecimento de estrutura na memória semântica para resgatar informações durante a execução e reagir de acordo com a tarefa proposta. Em seguida, a informação é indexada para a recuperação estrutural (ou representação interna). A memória estrutural é usada estrategicamente para facilitar a codificação eficiente e a informação recuperada na MLP. A memória estrutural relaciona-se com o tempo requerido para a codificação e recuperação operacional e tende a reduzir-se com a prática de longo prazo.

Os princípios da habilidade de memorização propostos por Chase e Ericsson (1982a), e Ericsson e Kintsch (1995) demonstram inicialmente que o estudo da memória especializada tem sido foco de pesquisa envolvendo um conhecimento conceitual (ERICSSON; OLIVER, 1989). Músicos, em contrapartida, confiam fortemente na memória motora, consentindo em apresentar uma execução automatizada sem o controle da consciência (SLOBODA, 1985).

Psicólogos têm procurado aprofundar seus conhecimentos sobre as habilidades motoras de músicos e sua associação com a memorização (PALMER, p. 39). Palmer questiona como as características subjacentes da execução musical são representadas na memória e quais características são relevantes na coordenação motora. A autora discute ainda como fatores – maturação, aculturação musical e o treinamento – podem influenciar na representação dessas características (PALMER, p. 40).

Segundo Palmer, a prática pode ser o fator mais importante que influencia a execução de memória (2006, p. 43). A explicação dos efeitos da prática mental baseada unicamente na simbologia, na noção espacial ou em outra forma de apresentação cognitiva (não motora) não é suficiente para explicar a memória na execução (PALMER, 2006, p. 46).

Rubin-Rabson³³ desenvolveu uma série de investigações sobre processos de memorização de pianistas (1937, 1939, 1940, 1941). O ano de 1916 foi marcado pela publicação do primeiro trabalho sobre os aspectos de preparação de um repertório com base em procedimento prático realizado pelo pianista húngaro Sandor Kovacs³⁴. Nessa investigação, o autor procurou estabelecer meios de aprimorar a memorização tendo exortado a importância do estudo mental no início do processo de aprendizado de um novo repertório. As análises, a identificação do estilo e as organizações estrutural e fraseológica permitem um nível de organização que otimiza o tempo de estudo, pois organiza a partitura em segmentos lógicos e convida a uma distribuição mais inteligente do tempo gasto no estudo. O trabalho com mãos e vozes separadas, associado ao estudo mental, promovem um melhor aproveitamento e rendimento.

Autores como Hallam (1997), Lim e Lipmann (1991), Nuki (1984) priorizam a adoção de codificações múltiplas. Como consequência, a memorização passa a ser enfatizada desde o início do estudo, o que muitas vezes se observa apenas em estágios mais avançados da aprendizagem de uma nova obra. Acredito que não se deve abandonar a partitura mesmo com a obra memorizada, mas criar mecanismos de retenção do material estudado para uma reflexão constante.

³³ Rubin-Rabson (psicóloga e educadora estadunidense) é pioneira em pesquisas empíricas sobre memória.

³⁴ Sandor Kovacs, pianista húngaro, pesquisou sobre memorização instrumental, concluindo que seus alunos deveriam estudar entendendo a obra e não focando apenas em sua realização motora (KOVACS, 1916).

O ponto comum entre os autores supracitados é a sugestão no uso de múltiplas formas de codificação (visual, auditiva e cinestésica). Por isso, diversas modalidades de análise musical podem contribuir para o entendimento do material a ser memorizado. Às vezes, o músico depara-se com tantas dificuldades mecânicas que procura superar suas dificuldades pelo automatismo, relevando a interpretação.

Pesquisas de McPherson (1996) evidenciam que, à medida que a *expertise* musical desenvolve-se, músicos tendem a utilizar estratégias cognitivamente mais elaboradas, levando em conta a natureza do material a ser memorizado, preferências individuais e níveis de ansiedade. Em contraste, os menos experientes confiam quase que exclusivamente na automatização por repetição.

Já em 1937, Rubin Rabson mostrou que a análise prévia de uma partitura desconhecida frequentemente auxilia a memorização porque essa etapa preliminar requer a participação do ouvido interno, da imaginação e da sensação de movimento (RABSON apud LIM; LIPPMAN, 1991). Advertindo sobre a importância da imaginação e da audição no estudo de uma obra menos conhecida; o componente motor (estudo no instrumento) e a prática mental complementam o processo de memorização.

Holmes (2005, p. 217) revela que o principal objetivo da memorização é o de explorar diversas maneiras para atingir um desenvolvimento consciente da técnica, tornando-a parte integrante da aprendizagem e do processo de memorização. Ela apresentou a seguinte pergunta: “Como os músicos podem desenvolver estratégias para incorporar os elementos musicais e aguçar sua consciência?”.

Os processos de memorização são diferenciados para cada ser humano. Essas diferenças têm implicações diretas na imaginação e na musicalidade de cada intérprete. O mapa dos estímulos cerebrais também será diferenciado para cada indivíduo quanto às prioridades visuais, cinestésica, auditivas e suas múltiplas combinações. Segundo Palmer (2006, p. 46), os estudos organizado e reflexivo oferecem um apoio para escalonar os diferentes níveis do aprendizado e para proporcionar uma memorização confiável.

As diferentes habilidades dos executantes têm resultado em estudos específicos da prática deliberada (ERICSSON et al, 1993; SLOBODA et al, 1996). Quando os músicos simulam a motricidade de uma execução na ausência do seu instrumento, frequentemente fazem-no evidenciando movimentos, tais como bater

os dedos ou bater os pés em alguma superfície. Tais exercícios sugerem que recursos motores utilizados na prática ao instrumento formam a base da recuperação da memória.

Palmer comprovou que de fato há ativação das áreas motoras do cérebro durante a prática mental (2006, p. 43). O planejamento da execução é direcionado por sucessivas repetições durante as sessões de estudo e, principalmente, com o uso de mapas conceituais. Palmer e Pfordresher (2003) mencionam que o comportamento antecipado da trajetória dos dedos deve concordar com o texto musical de maneira a prever os eventos (três ou quatro notas) antes da pressão da tecla. De posse dessa informação, é prudente que desde o primeiro contato com a partitura, o pianista procure as melhores escolhas para o dedilhado; as gradações de dinâmica e, sobretudo, procure integrar todos os registros composicionais da partitura no sentido de consolidar as diversas memórias. A integração entre imagem artística e organização cerebral é mutuamente complementar: uma se apoia na outra. O conhecimento dos padrões de técnica permite imagens mais bem delineadas. Da mesma forma, uma imaginação mais aguçada faz com que o instrumentista desenvolva abordagens técnicas mais consistentes.

Williamon e Valentine (2002) também concluíram que a habilidade na identificação e no uso da estrutura musical é uma característica relevante, tanto para guiar o estudo no instrumento como na recuperação da memória durante a execução. Os autores consideram que as dificuldades de memorização estão relacionadas com a falta de um treino específico ou com a ordenação eficaz das etapas de estudo. Os pesquisadores constataram que os problemas de memória decorrem desses fatores isolados ou em combinação.

Na minha experiência, os problemas de memorização são agravados por questões de fundo emocional, como o estresse, que também pode prejudicar o funcionamento da memória (STERNBERG, p. 192, 2010). As experiências negativas podem suscitar frustrações a longo prazo e sentimentos de rejeição. Portanto, concordo com a necessidade de estudar deliberadamente desde o primeiro contato com a nova partitura.

Williamon (2007) afirma ainda que a memória excepcional inclui a percepção global, ou seja, o conhecimento analítico substancial bem como a agilidade para manipular os conhecimentos e seu reagrupamentos. Com isso, o pesquisador quer dizer que a memória excepcional adapta-se conscientemente ao

fluxo do pensamento, mas, a longo prazo, mantém intacto o conhecimento das estruturas. O desenvolvimento desse tipo de memória está baseado em um estado operacional consciente e um trabalho de longo prazo em todas as etapas da memorização (2007, p. 30).

Com os recursos desenvolvidos na psicologia da música e na prática deliberada, Jorgensen³⁵ (2004) recomenda o estudo de maneira reflexiva bem como a aplicação de procedimentos previamente delineados. Hallam (1997a) propõe o que ela denomina de prática efetiva e descreve como o estudo focalizado e planejado com dispêndio mínimo de tempo e esforço para a obtenção de resultados confiáveis. Em vista dessas afirmações, sabemos que o estudo puramente mecânico e repetitivo é contraproducente. Durante o estudo, é necessário integrar a visão, a audição, o tato e o sentido de espacialidade corporal com o raciocínio, ou seja, é preciso integrar os vários tipos de memória.

Como mencionado anteriormente, a memória musical, em geral, e a capacidade de retenção de vastas quantidades de material tem sido o objeto preferencial de estudos recentes. Entre esses, destacamos o trabalho sistemático de Roger Chaffin que, a partir da década de 1990, vem desenvolvendo pesquisas sólidas nessa área.

Considerando-se a indissolubilidade entre prática musical e memória, Chaffin, um músico amador e respeitado pesquisador no campo da Psicologia Cognitiva, não tem medido esforços para compreender o *modus operandi* de músicos executantes. De acordo com Chaffin et al (2010), aprender e memorizar uma peça são processos distintos, mas complementares. Os músicos que interpretam por meio de uma memorização consciente obtida pelo estudo direcionado para o uso correto do dedilhado, das articulações, do caráter da obra, dos gestos, da ausência de tensão muscular desnecessária e com uma leitura precisa, têm um desempenho superior.

Chaffin (2003) constata obras que contêm trechos semelhantes, com encaminhamentos diferenciados, denominados de “*switches*” ou pontos de troca. Esses são os pontos nos quais costumam ocorrer falhas na execução. Com base no que os pianistas fazem, o executante deve programar e antecipar essas ocorrências

³⁵ A terminologia adotada por Jorgensen é a de prática como auto-estudo.

por meio do estudo analítico e deliberado, em vez de confiar na automatização de uma execução mecânica (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 121-126).

Chaffin (1997) mostrou que a interpretação e a expressividade podem ser elementos mais marcantes na memorização do que as questões mecânicas. Acredito na eficiência do estudo integrado e ordenado para a composição de um esquema musical adquirido por meio de uma postura alerta e consciente.

Leimer e Giesecking, no início do século XX, já descreviam o “branco” durante as execuções como a falta de concentração no estudo e advertiam que o estudo precisa ser um trabalho mental (LEIMER; GIESEKING, 1972, p. 90). Damásio (1996) afirma que sem emoção não há memória. Chaffin, por sua vez, ratifica e constata que a execução deve ter vigor e espontaneidade para que atinja emocionalmente a audiência (CHAFFIN, 2006, p. 113).

Gabriela Imreh foi umas das primeiras a colaborar com Chaffin em um experimento para demonstrar o aprendizado musical, com ênfase na memória e na execução instrumental, por meio de relatos e de detalhamento de todas as etapas de preparação e apresentações (CHAFFIN; IMREH, 1997). Imreh (2001, p. 39-69) relatou como aprendeu e memorizou o Terceiro Movimento do *Concerto italiano* de J. Bach. O entendimento da estrutura formal serviu de ferramenta para organizar sua apresentação. De fato, ela integrou seus conhecimentos da forma musical nos estágios iniciais do estudo e voltou sua atenção para esse aspecto no seu processo de memorização.

No seu relato, Imreh acionou primeiramente as questões do mecanismo e procurou reter detalhes por meio das combinações significativas das memórias auditiva, visual e cinestésica. Para a pianista, a estrutura formal foi associada a estratégias mnemônicas³⁶. Com isso, a pianista pôde organizar sua prática de maneira hierárquica e obteve alto grau de sucesso na transferência das informações para MLP.

Para Chaffin et al (2002), a repetição mecânica do trecho a ser aprendido resulta em um tipo de memória muito frágil porque está baseada em uma associação em cadeia. Esse tipo de memória apoia-se na sucessão de eventos e

³⁶ Uma mnemônica é um auxiliar da memória e está baseado no princípio de que a mente humana tem mais facilidade de memorizar dados quando estes são associados à informação pessoal, à espacial ou de carácter relativamente importante, do que dados organizados de forma não sugestiva (para o indivíduo) ou sem significado aparente. Porém, essas sequências têm que fazer algum sentido, ou serão igualmente difíceis de memorizar. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mnem%C3%B3nica>>. Acesso em: 2 abr. 2011.

caso haja um problema com um dos eventos, por menor que seja, aquele elo da cadeia rompe-se e o instrumentista vê-se perdido. Já a memória consolidada requer apoio nas diversas estratégias analíticas que possam promover o entendimento da forma, da harmonia, da audição interna, dos mecanismos motores, dos agrupamentos rítmicos e melódicos, em suma, dos elementos que formam um discurso coerente. Kaplan acredita na importância de seccionar uma obra e aconselha demarcar as seções e subseções da obra em estudo. Para o autor, o aprendizado de uma obra depende basicamente de uma série de premissas, tais como o desenvolvimento das estruturas operacionais do aluno, do seu grau de compreensão da estrutura do trecho, de sua motivação e, portanto, da sua atenção e especialmente da experiência prévia no assunto (KAPLAN, 1985, p. 77).

Chaffin e Imreh assinalam que a complexidade de uma partitura para piano requer o processamento de conhecimentos específicos em múltiplos níveis. Isso envolve o conhecimento e o reconhecimento das estruturas musicais em pequena, média e grande escalas. No entanto, há outras diferenças inerentes a cada instrumento no momento da produção do som (CHAFFIN; IMREH, 2002).

Chaffin (2002, p. 67) faz um paralelo da leitura de textos com a leitura de partituras, concluindo que o leitor não lê letras isoladas, mas agrupa-as para reconhecer, pronunciar e compreender o discurso. Na leitura musical, o mesmo se processa mediante o reconhecimento de agrupamento de padrões e seus desdobramentos, sequências, repetições, entre outros (HALPERN; BOWER, 1982; SLOBODA, 1985). Nesse caso, a extensão da memória é ampliada inicialmente por meio da habilidade de reconhecer sequências e padrões (CHAFFIN, 2002, p. 71), tais como escalas, arpejos, progressões harmônicas, estruturas formais familiares com suas divisões e subdivisões de movimentos, seções, temas, motivos, que provêm de uma organização hierárquica.

Autores como Jackendoff e Lerdahl (1983) delineam os passos de um ouvinte à procura de um sentido musical e descrevem como o motivo é ouvido como parte do tema, o tema como parte de um grupo de temas e a seção como parte de uma obra. Essa descrição engloba dois conceitos fundamentais: um deles refere-se à formação e à função dos agrupamentos, e o outro à percepção em níveis hierárquicos (COOPER; MEYER, 1960).

Mais e mais, músicos revelam que as metas de sua prática incorporam vários níveis de análise, incluindo as estruturas formal e harmônica, interpretação e

aspectos mecânicos da técnica (CHAFFIN et al, 2003). Nessa mesma dimensão, Clarke (1988) descreve e analisa a teoria que Lerdhal e Jackendoff (1983) apresentaram e concorda com os pesquisadores que a execução musical processa-se em dois níveis. O primeiro concebe a apresentação da estrutura musical de maneira que confere coerência e inteligência ao sistema motor. Em um segundo nível, descreve que princípios generativos são identificáveis na produção e no controle dos aspectos expressivos da execução musical para a interpretação da estrutura musical.

Assim como a análise é discutida teoricamente em vários âmbitos da música, a escolha no entendimento da estrutura musical é pessoal, depende da maturidade musical e crítica de cada intérprete. A natureza hierárquica dos eventos musicais e os processos de memorização estão relacionados em níveis diferenciados de organização. A execução da obra musical de memória parece oferecer o mais profundo envolvimento com as estruturas geradoras (CLARKE, 1988, p. 3). Nem sempre os músicos estão atentos a esse entendimento e ao aprofundamento no que se refere à análise para fins de armazenamento do conteúdo musical na MLP. Alguns ainda oferecem resistência. O aprendizado e o envolvimento com a qualidade da execução propiciam um entendimento da obra superior ao resultado obtido em inúmeras repetições puramente mecânicas.

Voltado para questões específicas de memorização de músicos, Chaffin defende que a memória, quando direcionada por conteúdo, é assimilada de várias formas e com propriedades diferentes. Memórias direcionadas por conteúdo, isto é, entendimento analítico em vários níveis hierárquicos, são mais suscetíveis de serem explícitas (conscientes) e envolvem o conhecimento (linguagem) declarativo. Por outro lado, a cadeia associativa, ou seja, uma cadeia formada por sucessivas repetições mecânicas, é mais propensa a ser implícita (inconsciente) e envolve um conhecimento sobre o procedimento-motor com base na execução de tarefas. Portanto, o músico deve integrar os dois tipos de memória: a explícita e a implícita.

Para alguns músicos, existe uma distinção entre "aprendizagem" e "memorização" e no seu estudo utilizam as informações em diferentes graus de conscientização. Os músicos mais bem-sucedidos buscam apoio em conteúdos direcionados. Vale lembrar que, ao vivo, o pianista, como qualquer outro músico, encontra-se em uma posição vulnerável e esses estudos deliberados e conscientes podem contribuir para que o músico evite execuções mal sucedidas. Erros podem

ocorrer. Portanto, o desenvolvimento de mecanismos de recuperação é essencial. Quanto mais discretamente o instrumentista recuperar-se de possíveis falhas, mais bem-sucedido será seu desempenho.

Especialistas em memória descreveram estratégias de recuperação utilizadas na concatenação de memórias e no direcionamento do conteúdo para que marcos ou pontos-chave fossem acionados no momento da necessidade (ERICSSON; KINTSCH, 1995). Na maioria das vezes, durante uma execução, o público nem sequer toma conhecimento de que algo saiu errado. Grande parte dos instrumentistas ensaia para poder realizar essa proeza. A memorização que respeita os níveis hierárquicos no processo da memorização cria pilares mentais e engendra redes de segurança.

Chaffin salienta a relação da memória episódica, particularmente relevante para este trabalho, com a tradição oral e a memória especializada citada por Rubin³⁷. Em tradições orais, materiais, tais como rimas infantis e canções populares/folclóricas, são transmitidas de uma geração para outra sem o benefício de registros escritos. Esse fenômeno pode ocorrer por séculos. Informações passam de geração à geração por meio da imitação. Rubin analisa esse fenômeno do sistema de memória episódica para descrever o papel dos diferentes tipos de memória (auditiva, motora, visual, emocional, estrutural e linguística). A memória de rimas e canções depende de sistemas de associações, mantendo semelhanças com a música. Em cada caso, a tarefa de memorização é facilitada pelo fato de o material que vem a seguir estar condicionado ao que o precede (DAVID RUBIN, 1995, 2006).

³⁷ O principal interesse da pesquisa de David Rubin foi a MLP. Esse trabalho inclui o estudo da memória autobiográfica e tradições orais, assim como a prosa. Disponível em: <<http://psychandneuro.duke.edu/people?Gurl=%2Faas%2Fpn&Uil=david.rubin&subpage=profile>>. Acesso em: 11 jul. 2011.

3 PROBLEMA

Interpretar uma obra musical de memória é um desafio não somente pela retenção de milhares de notas e estruturas complexas, mas também em virtude da tarefa igualmente formidável de recordação e execução em uma circunstância estressante (WILLIAMON, 2002, p. 113). Como lidar com a ansiedade? Por que os pianistas ainda insistem em tocar de memória? Em 1915, Hughes ponderou que aquele “mar” de notas propiciava uma liberdade na expressão e na criação de uma atmosfera de conexão com a audiência (WILLIAMON, 2002, p. 114). Dada a relevância da memória na execução musical, escolho como foco do trabalho as estratégias de resgate de peças previamente estudadas.

Ao enfrentar o palco e ao executar uma obra de memória, músicos relatam que não sabem verdadeiramente se as obras que estudaram serão executadas com êxito na hora da apresentação em público. Músicos, mesmo os mais experientes, sabem que alguma falha, por menor que seja, pode ocorrer. Se for esse o caso, como podem acionar mecanismos para se recuperar o mais rápido possível, sem ter que voltar para o início, sem improvisar? Esses questionamentos inquietam o intérprete devido à vulnerabilidade e ao impacto da situação de palco.

Trabalhos como os de Finney e Palmer apontam para o processo de aprendizado e a recuperação da memória e não podem ser descritos sem especificar as condições dessa rememoração. Os desenvolvimentos motor e verbal durante o aprendizado fornecem evidências da eficácia de sua retenção e posteriormente de sua evocação (2003, p. 62). Emoções, estados de ânimo, estados de consciência, esquemas e outras características de nosso contexto interno afetam nitidamente a recuperação da memória. Parece, segundo Godden e Baddeley (1975), que o ser humano é capaz de lembrar as informações quando está em um contexto físico semelhante àquele em que aquelas informações foram inicialmente apresentadas (apud STERNBERG, p. 218).

Muitas vezes ouvimos pianistas estudando de forma repetitiva. Frequentemente esses instrumentistas insistem em erros sem se dar conta do prejuízo. Para obter efeitos benéficos, o estudo deve incluir diversos tipos de

elaboração de dispositivos mnemônicos³⁸ que podem aumentar a rememoração. Para atingir a finalidade, o músico precisa empregar o estudo elaborativo a fim de transferir informações para a MLP. Nesse tipo de estudo, o músico elabora de algum modo os itens a serem lembrados, criando sua própria organização coerente. Eles podem agrupar, em seguida, sua rememoração com base nas unidades previamente escolhidas (STERNBERG, 2010, p. 195).

Aiello e Williamon (2002) relatam que são frequentes os casos de crianças e jovens que tocam somente pela memória cinestésica e com sucesso. Lehmann e McPherson (2002) relatam que a “[...] leitura à primeira vista certamente compreende habilidades de percepção, cinestesia, memória e resolução de problemas. Informações audíveis, cinestésica e visuais contribuem para a memória musical. Pesquisas na área de psicologia sugerem a importância de analisar a partitura explicitamente” (AIELLO; WILLIAMON, apud PARNCUTT, MCPHERSON, 2002, p. 169).

Uma das memórias mais desenvolvidas e requisitadas pelo cérebro é a cinestésica. Esta tem funcionado até mesmo para alguns instrumentistas profissionais. No entanto, essa memória, como apontado anteriormente, é muito frágil. Segundo Williamon (2004, p. 129), esse tipo de memória é a primeira a sofrer com a perda da sequência motora, visto ser a mais vulnerável a interferências. Por meio da prática deliberada e da memorização consciente, por outro lado, o instrumentista pode fortalecer-se e adquirir ferramentas para um desempenho confiante e bem-sucedido. Além disso, o músico profissional tem que resgatar obras do seu repertório e ser capaz de reaprendê-las em um curto espaço de tempo.

Chaffin et al (2009, p. 352) relatam a diferença entre memorizar pela primeira vez ou recordar uma obra previamente memorizada. No primeiro caso, o instrumentista percorre uma série de etapas passo a passo. No segundo caso, os processos cognitivo-musicais assimilados precisam ser reavivados. Os participantes desta pesquisa selecionaram uma obra de livre escolha do seu repertório para desenvolver estratégias de um estudo deliberado. Esse processo de recuperação passa mais rapidamente pelos estágios de decodificação do material, dependendo do estudo realizado anteriormente. O resgate de obras previamente memorizadas

³⁸ Dispositivos mnemônicos são técnicas específicas para auxiliá-lo a memorizar listas de palavras (STERNBERG, 2010, p. 196).

englobará a ação da memória episódica e semântica, ambas alicerçadas na MCP ou na MLP.

Surgem então questões relevantes para este trabalho;

- Como os participantes resgatarão uma obra previamente estudada?
- Qual será o efeito do protocolo de Chaffin nesse processo?
- Qual é o efeito dos guias de execução para o resgate de obra previamente aprendida?

Ericsson (2006, p. 696) comenta a dificuldade de descrever atividades nas quais os executantes em nível de aprimoramento executam tarefas automaticamente. Para evitar esse ciclo vicioso é primordial a aquisição de habilidades que visam superar a mera busca pela automatização e desenvolver processos conscientes para apoiar e melhorar a contínua aprendizagem por meio do refinamento da execução. Assim, podemos entender como instrumentistas vão desenvolvendo estratégias que aumentam a capacidade de controle, automonitoramento, autoavaliação e a conquista da independência. Ericsson afirma ainda que a prática deliberada estabelece um tipo de concentração que só pode ser mantida por períodos limitados de tempo. Podemos, portanto, inferir que a prática consciente e deliberada é mais intensa, mas o gasto de tempo em cada sessão é menor porque o instrumentista já delineou as metas a serem atingidas e tem como verificar o seu progresso a cada etapa.

4 JUSTIFICATIVA

Esta pesquisa investiga como três pianistas recuperaram obras previamente estudadas. Portanto essa recuperação passa mais rapidamente pelos estágios de decodificação do material, permitindo o resgate de obras previamente memorizadas por meio da ação das memórias episódica e semântica, ambas alicerçadas na MCP ou MLP, dependendo do estudo realizado anteriormente.

Clara Schumann (então Clara Wieck), no ano de 1828, estabeleceu um precedente ao executar seus concertos sem o uso de partituras (WILLIAMON, 2002, p. 113). Essa tradição das execuções de memória, seguida igualmente por Franz Liszt, criou sensação nos salões e nas salas de concerto da Europa. A prática espalhou-se pelo mundo não somente entre os pianistas, mas também entre os violinistas, cantores e instrumentistas em geral. Nos dias de hoje, a execução memorizada é um fato quase que inescapável, ainda que seja também causa de frustrações, dissabores e reveses. Por isso, esta pesquisa procura recolher informações de três pianistas no processo de estudo da (re)memorização. Os participantes tiveram o mesmo tempo de estudo e receberam as mesmas instruções sobre as estratégias.

O interesse por esse objeto de pesquisa surgiu da constatação que pianistas percorrem caminhos diferenciados na sua aprendizagem. Cada indivíduo utiliza conhecimentos para memorizar de forma diversa ainda que muitos se preocupem realizar um estudo eficaz para obter o melhor rendimento em um período curto. Essa busca vem despertando o interesse de cientistas cognitivos.

A partir da década de 1980, psicólogos aliados aos músicos têm se debruçado em pesquisas sobre a memorização. Podemos citar Williamon (1999) que investigou o resultado das obras executadas com o público. Este ouviu suítes de Bach para violoncelo solo sob dois aspectos: com e sem memorização. O autor considerou as execuções do primeiro tipo como superiores na capacidade de comunicação. Isso parece concordar com os resultados da pesquisa de Davidson (1993). Essa autora constatou que execuções de memória atingem índices mais altos de comunicação e influenciam positivamente os níveis de percepção da expressividade por parte da audiência.

Os resultados apresentados Williamon apontam que as execuções de memória podem resultar em uma conexão psicológica mais estreita com as audiências, especialmente se o público for composto por músicos. Ele acredita que a execução memorizada faz com que os intérpretes gastem mais tempo preparando a sua execução, principalmente com respeito à avaliação do entendimento musical e da habilidade de comunicação (2002, p. 117). Sternberg (p. 179, 2010) salienta que uma pessoa com um nível de memória razoável pode vir a adquirir uma habilidade extraordinária como resultado de horas e horas de estudo. O tempo gasto em escalas e arpejos permite o reconhecimento quase que instantâneo de padrões, assim a atividade de leitura de uma nova obra é consideravelmente encurtado porque novos agrupamentos adquirem significados que por sua vez são registrados na memória. Com isso, a associação entre padrões as ações físicas necessárias para sua decodificação são acionadas por meio do entendimento musical (2002, p. 122).

A percepção auditiva é apontada por Craik e Tulving (1975) como uma aquisição sensorial significativa no contexto da aprendizagem e da recuperação da música memorizada e é um fator indispensável na prática deliberada. A retroalimentação auditiva durante o aprendizado melhora significativamente o ato de recordar. É especialmente relevante porque a produção de um determinado contexto sonoro é o objetivo primordial a ser alcançado.

Finney e Palmer (2003) reconhecem que a ausência da retroalimentação auditiva durante a prática prejudica posteriormente a execução memorizada. Ações relacionadas à recordação de obras previamente aprendidas dependem da retroalimentação auditiva conforme mostram estudos (2003, p. 6). Contudo pianistas que apresentam uma forte habilidade auditiva são menos afetados na ausência da retroalimentação auditiva durante o aprendizado porque criam uma imagem auditiva interna durante a prática assim como os pianistas que desenvolveram a execução de ouvido fundamentada na prática mental ajudam a substituir a falta da informação auditiva. Essa é a vantagem do cuidado com a imagem auditiva associada com a prática mental aumenta a eficácia dessa prática mental com o modelo auditivo.

Sternberg (p. 191, 2010) postula que a codificação inicial é, principalmente, de natureza acústica e, ao comparar a durabilidade dessa codificação com a visual, esta última é considerada mais vulnerável ao declínio do que a auditiva.

O músico, segundo Finney e Palmer (2003), executa, com base na simbologia da notação musical, uma sequência de movimentos – dos dedos, braços, antebraços ou dos pés – no uso dos pedais, o que é em decorrência da especificidade da notação. A execução de memória é uma forma de recuperação e, para resgatá-la, é necessário ter estudado com dedicação e concentração para que se possa realizar essa tarefa exigente. Uma série de estudos, tais como o de Finney e Palmer (2003), tem mostrado que a aprendizagem e a memória desenvolvida no mais alto grau para a execução instrumental envolvem a percepção auditiva baseada na concepção estrutural, afinação, tonalidade, harmonia, figurações rítmicas, métrica e estrutura melódica, assim como a concatenação de todos os aparatos físico e mental.

Pianistas que escolhem a verbalização como uma estratégia no aprendizado de memória apresentam efeitos que parecem mais duradouras em comparação aos que escolhem a visualização da partitura. A opção por utilizar técnicas mnemônicas parece auxiliar a recuperação da memória. As atividades de recuperação ocorrem por meio de variadas estratégias de organização das informações, tais como: agrupamentos por categoria³⁹, imagens interativas⁴⁰, sistemas de palavras relacionadas⁴¹, método de localização⁴², acrônimos⁴³, acrósticos⁴⁴ e sistemas de palavras-chave⁴⁵ (p. 196-197, 2010). O nível da informação armazenada vai depender de como esta foi decodificada; estudos mostram que quanto mais profundo o nível de processamento, maior a probabilidade de que um item possa ser recuperado (STERNBERG, 2010, p. 165)

Ao memorizar, o músico desenvolve diversas habilidades mentais que propiciam conexões entre os hemisférios cerebrais, promovendo uma retenção mais duradoura. Além disso, os aspectos físicos externos, tais como os movimentos dos

³⁹ Significa organizar uma lista de itens em um conjunto de categorias.

⁴⁰ Significa criar imagens interativas que unam as palavras isoladas em uma lista.

⁴¹ Significa associar a cada nova palavra uma palavra de uma lista memorizada previamente e de uma imagem interativa entre duas palavras.

⁴² Significa visualizar caminhos em torno de uma área com marcos distintos que você conhece bem e relacionar, em seguida, os vários marcos a itens específicos a serem lembrados.

⁴³ Significa criar uma palavra ou expressão em que cada uma de suas letras represente outro vocábulo ou conceito específico

⁴⁴ Significa formar uma sentença em vez de uma única palavra para ajudá-lo a lembrar-se das novas palavras.

⁴⁵ Significa formar uma imagem interativa que una o som e o significado de uma palavra estrangeira com o som e o significado de uma palavra conhecida.

olhos, as expressões faciais e a intensidade das respirações, também contribuem para que o intérprete fixe os gestos corporais na MLP.

A memorização tem sido valorizada em situações públicas, tais como concursos, sendo parte integrante da formação do músico. A preparação da obra a ser apresentada cria expectativas para que a execução ocorra sem falhas ou problemas. Pianistas treinam inclusive estratégias para resgates rápidos e imperceptíveis na recuperação de possíveis intercorrências, de maneira a permitir uma continuação sem emendas aparentes.

Para muitos músicos, se apresentar de memória é um pré-requisito para dar acabamento e conseguir um refinamento musical crucial para diferenciar o executante comum do verdadeiro artista. Mesmo nas instâncias em que a partitura é utilizada, processos de conexão do pensamento, conhecido como pensamento procedimental da memorização, são acionados. Um dos aspectos do pensamento procedimental é a retroalimentação motora/cinestésica. Kochevitsky (1967, p. 45), assim como Williamon (2004), concorda sobre os efeitos da retroalimentação cinestésica. Para ambos, a agilidade depende mais da vitalidade do pensamento musical na prática de longo prazo do que da repetição enfadonha de movimentos. Em níveis artísticos, os dedos não podem trabalhar mais rápido do que o pensamento que os direciona para o movimento desejado no teclado, evitando, assim, a execução puramente mecânica.

Outro fator requisitado é o da retroalimentação organizacional. Nessa situação, o músico não lê notas isoladas, mas agrupa-as em padrões. Os padrões menores tornam-se compreensíveis em relação aos padrões maiores. Por exemplo, um arpejo é constituído de uma multiplicidade de notas reconhecidas e integradas em um padrão maior. O mesmo ocorre com escalas, ornamentos, sucessão de acordes e assim por diante. Esse fenômeno é conhecido por agrupamento (*chunking*) e está diretamente relacionado à memorização (TULVING, 1962).

Miller (1956) relatou que a capacidade de retenção de adultos jovens gira em torno de sete elementos. Por exemplo, ao agrupar sete dígitos, forma-se um padrão que pode ser retido como um número de telefone e que pode ser armazenado inicialmente na memória de curto prazo. O pesquisador postulou que a amplitude da memória é menor com agrupamentos grandes (por exemplo, frases de oito palavras) do que com agrupamentos menores (por exemplo, palavras de uma sílaba), desde que tenham significado (SIMON, 1974).

Chaffin investigou como pianistas recuperam-se de lapsos de memória. É fato que todos os instrumentistas que executam de memória sofrem lapsos em maior ou menor grau. Alguns sabem recuperar-se com rapidez, elegância e eficácia, outros, nem tanto. Esse é o assunto que motivou as pesquisas realizadas por Chaffin. Ele constatou que instrumentistas fazem usos de certas marcações, sinais, dicas, anotações mentais, ou seja, uma série de expedientes que permitem a recuperação da memória durante a execução. Esses marcos ou apontamentos apresentam-se de forma mais ou menos sistemática e dependem do grau de formação musical e instrumental do executante. Alguns instrumentistas são metódicos na sua marcação da partitura, outros mal fazem algum tipo de anotação. No entanto, para que se possa constatar a validade de anotações, é necessário ordená-las. Chaffin reuniu esses expedientes em categorias denominadas *performance cues* (1997, 2001, 2002, p. 71) traduzidas por guias de execução ou GEs e propôs um protocolo estruturado em estratégias de memorização organizados em quatro tipos: básico, estrutural, interpretativo e expressivo. Chaffin tem trabalhado principalmente com músicos profissionais.

No entanto, investigações realizadas com estudantes de vários níveis têm surgido recentemente e, neste estudo, propomo-nos a verificar como se processam os resgates de peças já aprendidas com jovens adultos a caminho da profissionalização. Os resultados apresentados nos estudos realizados com músicos profissionais podem ser evidenciados em outros níveis de desempenho instrumental? Se bem entendidas, essas estratégias partem do conhecimento do próprio músico sobre a partitura.

A literatura tem discutido extensivamente e estudos demonstram que a memória está profundamente ligada com a maneira de estudar e com a forma de abordar e organizar o estudo. Chaffin (2006, p. 115) define os guias de execução como parte integrante da execução, pois conferem significado pelo monitoramento consciente e de rápido controle das ações automáticas das mãos. No dia a dia, os intérpretes enfrentam um curioso paradoxo. Por um lado, o intérprete estuda para que a sua execução atinja um patamar altíssimo de automatização ao mesmo tempo em que procura transmitir ideias, sentimentos, emoções, caráter, ou seja, procura tocar como se estivesse improvisando espontaneamente visando projetar uma imagem artística convincente. Como obter esse nível de controle e de competência artística?

A prática deliberada parece oferecer uma solução e nessa atividade o emprego dos guias de execução ou GEs tem tido sua eficácia testada. Como mencionado anteriormente, os guias de execução são registros escolhidos e assinalados na partitura como apoio. Por meio desses guias, o músico anota na partitura o que considera mais relevante, como dedilhado, dinâmica, o ponto culminante de uma frase, reflexo, salto, mudança de compasso, troca de armadura, tipos de toque, acentos, e assim por diante.

Como o próprio nome diz, os guias de execução oferecem sinalizações ou referências de continuidade na execução (CHAFFIN et al, 2002). Quando ocorre um problema durante a execução, o músico pode recorrer a algum guia previamente deliberado para recompor-se e dar continuidade ao seu desempenho. Os guias de execução criam uma hierarquia e codificam os planos de ação, promovendo estratégias de aprendizagem e de resgate. Sabe-se que atividades musicais hierarquicamente organizadas fazem uso seletivo de sistemas neurais complexos e inter-relacionados aos estímulos advindos da audição, da visão e da práxis motora que, por sua vez, respondem aos estímulos externos mediante o controle interno do cérebro. Os guias de execução podem, potencialmente, gerenciar ações complexas ao direcionar o foco de atenção para eventos previamente deliberados.

A execução musical é um tipo de atividade que exige objetividade em relação ao conteúdo da partitura por meio da aprendizagem e do planejamento. Outras características específicas, incluindo a personalidade e o estilo cognitivo, o equilíbrio emocional, o traço de ansiedade, entre outros, também se fazem presentes numa interpretação memorizada. Essa pesquisa busca entender os passos de um estudo planejado e consciente com diferentes indivíduos e o resgate de obras por eles previamente estudadas.

Assim como Chaffin, acredito que o estudo organizado e reflexivo oferece um apoio para escalonar os diferentes níveis do aprendizado e para proporcionar uma memorização confiável. Chaffin afirma que a memória musical proficiente é diferente de outros tipos de memória (2002 p. xiii).

A maioria dos estudos sobre memória e desempenho musical tem sido desenhados como estudos de casos, por exemplo, com uma concertista de carreira já estabelecida (CHAFFIN; IMREH, 2001, 2002; CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002; CHAFFIN; LEMIEUX; CHEN, 2004; 2006; CHAFFIN; IMREH; LEMIEUX; CHEN, 2003), com um pianista de *jazz* (NOICE; JEFFREY; CHAFFIN; NOICE,

2008), uma violoncelista solista (LISBOA; CHAFFIN; SCHIAROLI; BARRERA, 2004), uma cantora (soprano) e um regente (GINSBORG; CHAFFIN; NICHOLSON, 2006).

Nos casos acima mencionados, houve tendência para não se levar em consideração o nível de habilidade e maturação musical (CHAFFIN; IMREH, 1994, 1996, 1997, 2001, 2002; CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002, 2004; CHAFFIN et al, 2002, p. 212; CHAFFIN; IMREH.; LEMIEUX; CHEN, 2003; CHAFFIN; LEMIEUX; CHEN, 2004, 2006, 2007; CHAFFIN et al, 2006; NOICE; CHAFFIN; JEFFREY, 2008; CHAFFIN; LOGAN; BEGOSH, 2009). O elo comum nos estudos parece ser a constatação que os participantes começaram e pararam seus estudos indo do fácil para o difícil nos compassos estruturais e do mais difícil para o mais fácil nas passagens complexas. Isso ocorreu desde o início das sessões de estudo até a sessão anterior ao recital.

No presente trabalho, os participantes apresentam níveis aproximados de maturação musical, situam-se na faixa etária entre 20 e 28 anos e seu tempo de estudo musical varia entre 12 a 19 anos. Trata-se, portanto da aplicação de estratégias de estudo deliberado proposto com uma amostra de jovens adultos a caminho da profissionalização enquanto Chaffin vem trabalhando principalmente com músicos profissionais altamente qualificados. Todos buscam atingir níveis mais elevados de competência. Portanto, pretendo verificar se as estratégias propostas para a memorização podem ser aplicadas com sucesso nesta amostra lembrando que o foco é saber até que ponto os resultados encontrados nas pesquisas de Chaffin podem ser evidenciados em pianistas em diferentes estágios de formação profissional. No entanto, o psicólogo lembra com acerto que a arte requer criatividade e liberdade de escolhas. As pesquisas anteriores mostram que o músico depara-se com diferentes aspectos da música ao tocar de memória e revela as fases de aprendizado de uma obra musical.

Assim como o referido autor, busco resultados para responder a questionamentos que se relacionam com aspectos práticos do estudo, tais como: tipos e número de repetições, dificuldades nas passagens que exigem habilidades técnicas, locais que precisam focar a memória para não ocorrer lapsos, entre outros aspectos do estudo diário da memorização.

O estudo empírico da memorização contribui para revelar as especificidades no desempenho de cada um dos participantes ao mesmo tempo em que permite o compartilhamento de semelhanças nos processos utilizados. Nesta pesquisa,

mostrarei o processo de estudo da memorização desde os estágios iniciais até a compreensão e a utilização de ferramentas de estudo em todas as suas etapas propiciando aos participantes o desenvolvimento da reflexão. Procurarei identificar se os participantes apresentam algum ponto de contato entre seus relatos, anotações e diários de estudo. Em acréscimo a esse delineamento metodológico, a escuta das gravações vai apontar para diferenças entre execuções que utilizaram estratégias deliberadas de memorização.

A escolha deste tema deve-se ao fato de a execução de memória ser o foco central da competência profissional dos solistas de concerto na tradição ocidental clássica (CHAFFIN; LOGAN; BEGOSH, 2009). Por isso, procuro empregar os GEs do protocolo Chaffin no estudo de memorização de alunos e jovens pianistas guiando-os para uma prática deliberada. Como os autores preconizam a preparação do artista e a interpretação da obra, esse trabalho apresentará um desenvolvimento na flexibilidade da recuperação da memória de obras já aprendidas (CHAFFIN, 2007; CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002; CHAFFIN; LOGAN 2006; GINSBORG; CHAFFIN; NICHOLSON, 2006; HALLAM 1995; LEHMANN; ERICSSON, 1998; NOICE; JEFFREY; NOICE; CHAFFIN, 2008).

5 OBJETIVOS

5.1 OBJETIVO GERAL

- Investigar as potencialidades no emprego dos guias de execução (GEs) no resgate da memória de obras selecionadas por três participantes em diferentes estágios na formação musical (CHAFFIN, 1997).

5.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Investigar como cada participante empregou os GEs na memorização.
- Investigar como cada participante ordenou sua prática diária.
- Investigar o entendimento dos GEs, tendo por base as partituras de cada participante.
- Investigar o resultado da execução após o entendimento e aplicação dos GEs pelos participantes.
- Investigar o grau de satisfação dos participantes com os resultados obtidos.

6 REFERENCIAL TEÓRICO

6.1 OS GUIAS DE EXECUÇÃO/PROTOCOLO CHAFFIN

A aprendizagem de uma obra musical requer a apreensão de estruturas, uma infinidade de detalhes, bem como a tomada de vários tipos de decisões. A memorização é um processo simultâneo, que pode servir de verificação quanto ao sucesso da aprendizagem. Durante uma execução, o intérprete não pensa na maioria dos detalhes estudados, mas filtra o que é essencial. É frequente que músicos menos experientes priorizem a aquisição de habilidades motoras e esse tipo de automatização, apesar de muito utilizado, é pouco confiável. Ainda que o intérprete possa ser capaz de reproduzir a obra do começo ao fim, sem nunca pensar na complexidade dos elementos, isso implica sérios riscos no momento da execução pública. Essa prática adentra, mas restringe o desempenho do intérprete. No momento de uma perturbação, o músico pode não saber o que fazer e, procurando uma saída, volta para o início da música.

O emprego deliberado de estratégias de estudo, por outro lado, potencializa o desenvolvimento de outras habilidades em relação aos estímulos visuais, auditivos, táteis e analíticos. Com isso, o intérprete aprende técnicas mais variadas e mais confiáveis de resgate. Essas técnicas de resgate costumam estar relacionadas ao nível de maturidade do pianista. Quanto maior o número de recursos empregados no período de aprendizagem, mais rápida costuma ser a recuperação durante a ocorrência de deslizamentos na execução.

Um estudo consciente e diversificado em relação aos diferentes estímulos fará com que o músico desenvolva várias estratégias para assegurar a sua memorização. Os marcos ou pontos de partida anotados na partitura durante o seu estudo poderão facilitar o entendimento musical, bem como auxiliar no restauro da memória, visto que foram trabalhados e deliberados antecipadamente. Esses marcos são pessoais e intransferíveis, precisam ser desenvolvidos caso a caso e pessoa a pessoa. Podem variar de obra para obra e refletem a interação entre o intérprete e a partitura. Análises harmônica, estrutural, rítmica, melódica, gestual, entre outras, podem contribuir tanto para a memorização quanto para a

interpretação. Portanto, os guias de execução são elementos de apoio, são pontos estratégicos com os quais o pianista conta durante a execução. Em suma, o pianista desenvolve uma maneira pessoal de entender a música desenhada especificamente para as suas necessidades e para a obra em questão. Dessa maneira, o músico pode acionar conscientemente o que for preciso no momento necessário (CHAFFIN, 2009).

As pesquisas sobre memória musical têm fornecido evidências de como os músicos utilizam ainda que de forma não inteiramente consciente ou sistematizada. Os guias que norteiam a execução musical, os guias de execução (GEs), permitem ao músico direcionar mentalmente a execução de memória. Com base em estudos de músicos profissionais, Chaffin organizou quatro categorias principais de guias de execução (GEs): básico, estrutural, interpretativo e expressivo (CHAFFIN, 1997; 2001; 2002; 2003; 2005; 2006 e 2009). Essas quatro categorias parecem abarcar alguns dos principais aspectos de gerenciamento e de coordenação das ações pianísticas.

Os guias de execução “básicos” (*basic performance cues*) compreendem aspectos relacionados ao mecanismo, tais como o emprego do dedilhado, dificuldades nas passagens que exigem maior virtuosidade, saltos, grupos de notas que formam uma unidade identificável de informação – como as escalas, os acordes, os arpejos, as inversões, as notas repetidas, as sucessões de oitavas, as terças duplas, entre outros –, como também as modificações dos próprios padrões e que englobam o mecanismo instrumental da obra.

Os guias de execução “estruturais” (*structural performance cues*) relacionam-se com a estrutura da obra para assinalar semifrases, frases, subseções, seções, períodos, elementos que agrupados formam um sentido musical. Também na categoria de GE estrutural, o músico pode identificar passagens repetidas que são semelhantes em alguns pontos e divergentes em outros. A isso Chaffin denomina de “pontos de troca” ou “*switches*” (2002, p. 95).

Os guias de execução “interpretativos” (*interpretative performance cues*) relacionam-se com as decisões de condução do fraseado, dinâmica, andamento, tempo, pedal, agógica, articulação, timbre e entonação, por exemplo, a preparação de um crescendo e a aplicação de *rubato*.

Os guias de execução “expressivos” (*expressive performance cues*) têm por finalidade revelar a expressão musical envolvendo os sentimentos, afetos e

ambientes almeçados pelo intérprete ou explicitados pelo compositor por meio de indicações na partitura. Alguns desses sentimentos/emoções são reações que podem ser incorporadas ao estilo da execução. Os guias expressivos podem revelar-se mais difíceis de anotar porque cada intérprete vai construir um cenário particular e intransferível. Nessa categoria, entram imaginação, sentido poético e afetos; é como o intérprete comunica sua musicalidade. Em conjunto e partindo de um estudo consciente e deliberado, esses guias têm a possibilidade de conduzir o pensamento durante a execução, portanto precisam ser estudados com atenção.

Os guias de execução relacionam-se tanto com o estilo individual de estudo quanto com aspectos específicos da partitura. Cada músico ou intérprete vai revelar seus conhecimentos musicais e seu modo particular de expressão musical.

Os guias de execução passam por modificações. Em uma etapa, um determinado tipo de guia torna-se mais utilizado do que outro. No início, é provável que os guias básicos assumam o controle do estudo; mais adiante, próximo das execuções públicas, os guias expressivos e interpretativos podem se tornar preponderantes. De qualquer forma, esses pontos potencializam o direcionamento do pensamento e, se necessário, a recuperação da memória.

Toda execução é ímpar, ou seja, diferenciada a cada momento. A cada apresentação, algum aspecto será modificado, ainda que em pequena medida. O emprego dos guias permite lidar com essas incertezas durante a execução. Pensamentos aleatórios ocorrem diferentemente em cada execução porque não somos computadores nem robôs. Os GEs podem então funcionar como apoios conscientes durante as execuções e para verificar o que funciona realmente durante a execução.

A maior parte dos alunos não está acostumada a refletir sobre o processo de estudo e a isolar, nomear, escrever na partitura os guias de execução. A adoção dos guias como processo deliberado pode ser muito desafiador. Para Imreh (2002, prefácio, p. xiii), um dos desafios da memorização é integrar mãos e cérebro. Essa autora acredita que uma das soluções é usar os guias de execução expressivos como pontos de concentração durante a execução, pois durante a prática o instrumentista toma decisões relacionadas aos guias básicos, como dedilhados; e interpretativos, como o fraseado. Os guias expressivos podem, portanto funcionar como guias unificadores na condução da execução.

Com base em pesquisas realizadas sobre memorização, Chaffin oferece várias indagações sobre a prática diária do músico. Um ponto em comum tanto nas pesquisas de Chaffin quanto de Williamon (2002, 2004, respectivamente) parece apontar para o fato de que os executantes utilizam a sua compreensão da estrutura musical como a base da organização para a recuperação dos guias associados com a informação codificada.

A hipótese de que a memória especializada é sustentada pelo uso estratégico dos guias estruturais na recuperação do arcabouço musical encontra respaldo na prática dos pianistas e músicos em geral. Os guias podem ser reconhecidos e associados com diferentes respostas cerebrais na forma de estímulos, tornando-se importantes para a memória estrutural.

Chaffin (2002, p. 71) descreve alguns aspectos benéficos da aplicação de um trabalho direcionado de memória, por exemplo, o hábito de estabelecer a divisão e a subdivisão da música em seções, temas e motivos para estabelecer uma organização hierárquica. O entendimento da estrutura formal é essencial na diferenciação das repetições, principalmente, no caso de trechos semelhantes, bem como no encaminhamento das frases e seções das obras. Pelo exposto anteriormente, pode-se afirmar que o emprego de vários tipos de análise em conjunção com a memória propicia uma possibilidade de sucesso na execução de obras memorizadas.

Para Chaffin e Logan (2006), ao iniciar o estudo de uma obra ou, neste caso, ao recordar uma obra já estudada, parte-se da premissa de quais GEs serão estabelecidos e determinados no decorrer do estudo. Repetições, retornos, reflexões e decisões relativas ao mecanismo, à estrutura formal, aos excessos de movimentos ou à economia de gestos, enfim uma ampla gama de decisões é tomada em relação à interpretação e às intenções expressivas. Os resultados encontrados evidenciaram que a adoção de novas estratégias, como os GEs associados ao controle cognitivo, proporcionaram a otimização do processo de memorização.

Segundo Chaffin, os GEs são sinais de recuperação que estimulam o conhecimento do que vem a seguir a partir da MLP, proporcionando ao músico um mapa mental da obra na memória de trabalho, o qual se desenvolve continuamente como os avanços da execução (CHAFFIN, LOGAN, 2006, p. 116).

Em Bianchetti e Meksenas (2008, p. 155), “[...] os maiores pensadores de qualquer época”, afirma Loïc Wacquant (IBID, 2002), “[...] são aqueles que não

apenas “fazem descobertas” importantes [...], mas também são aqueles que causam uma mudança no seu entorno quanto ao modo de pensar, indagar e escrever”. Diante desse postulado, busquei identificar o significado e o impacto das mudanças, visto que os músicos concordaram de bom grado em esclarecer sobre a sua prática e sobre seus processos de estudo através de depoimentos, gravações e questionários.

7 METODOLOGIA

Nesta pesquisa, investigo como três pianistas resgatam obras previamente aprendidas em etapas sucessivas de planejamento, ação e reflexão sobre seus processos de memorização e sobre a utilização de estratégias delineadas como GEs, elaboradas por Chaffin (2002). Em função do envolvimento dos sujeitos com as atividades realizadas no âmbito desse trabalho e do seu caráter semiexperimental, visto que não houve um grupo de controle, denomino-a de multicaso semiexperimental. Esta investigação apresenta um protocolo que é inédito para os participantes que no decorrer das atividades concordaram voluntariamente de fornecer anotações nas partituras, relatos de estudo e gravações.

Para responder os objetivos dessa investigação, foram utilizadas cinco técnicas de coleta de dados, que são os questionários com entrevistas semiestruturadas, relatos do estudo diário, anotações nas partituras, escrita da partitura de memória e gravações de áudio/vídeo.

O roteiro para os questionários (ANEXO 3) foi elaborado procurando situar os pianistas participantes em relação à sua prática de estudo da memorização, como era esse processo e quais tipos de estratégias utilizaram para memorizar as peças estudadas.

Os encontros para a realização das gravações foram individuais, seguidos de questionários, assim como anotações nas partituras e escrita das partituras, com exceção da apresentação pública, que foi registrado em grupo.

Após a coleta de todos os dados e dos registros áudio/visuais foi possível estabelecer algumas diretrizes para a análise desses dados, a partir de categorias de codificação e conseqüentes recortes (BOGDAN; BIKLEN, 1994, p. 221). Dessa maneira, foi possível transcrever os dados descritivos, de forma que o material fosse distribuído em vários tópicos para cada participante tendo por base os dias da coleta.

Para esta pesquisa foram selecionados três participantes voluntários com idade entre 20 e 28 anos. Para preservar o anonimato, os participantes escolheram nomes fictícios. **Érika** é aluna egressa da EMBAP⁴⁶, com Mestrado em Música

⁴⁶ Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

(2009) com 19 anos de estudo pianístico; **Jung** é Especialista em Música e professor colaborador da EMBAP com 19 anos de estudo do piano. **Lina Tzog** está cursando o terceiro ano do Bacharelado em Música e estuda piano há 12 anos. Esta participante faz questão de esclarecer que estudou por sete anos sem instrumento, freqüentando somente as aulas de piano, há cinco anos adquiriu um instrumento para seu estudo diário.

O primeiro contato com os participantes aconteceu no dia 16 de abril de 2010. Nessa ocasião, a pesquisadora solicitou que cada participante escolhesse uma obra de compositor brasileiro de repertório já estudado e que gostariam de recordar. Em seguida, foi aplicado o questionário nº. 1 (ANEXO 3), para verificar como estudavam para atingir a memorização e se estes tinham algum método ou caminho preferencial para memorizar obras do seu repertório. As respostas serão descritas no decorrer da análise dos resultados.

Coincidentemente os participantes, sem prévia consulta entre eles, escolheram obras de um mesmo compositor, Cláudio Santoro (1919-1989). Entre as obras de Santoro, as escolhidas foram: *Prelúdios* nº. 5 (1958) e nº. 9 (1959), *Estudo* nº. 1 (1959) e *Paulistana* nº. 7 (1953).

Após a seleção espontânea e a aplicação bem-sucedida do questionário, a pesquisadora marcou o segundo encontro para realizar a primeira gravação. Após 12 semanas dedicadas à rememoração das obras escolhidas, realizamos uma gravação⁴⁷ de áudio e vídeo. Essa gravação das obras mencionadas foi realizada sem o conhecimento das instruções ou do protocolo de memorização proposto por Chaffin.

Nessa ocasião e após a gravação, foi respondido o questionário nº. 2 (ANEXO 3). A pesquisadora solicitou também que cada participante, num tempo de 2 horas, escrevesse o que pudesse recordar da primeira página da partitura (ANEXO 5). Essa solicitação não foi anunciada previamente para os participantes, ou seja, pegou-os de surpresa. Logo após o preenchimento do segundo questionário, foram apresentadas as instruções sobre processos de memorização e utilização dos guias de execução do protocolo Chaffin e assinados os termos de compromisso com a pesquisa.

⁴⁷ Realizada em piano de $\frac{1}{4}$ de cauda, Gotrian Steinweg.

Os participantes foram instruídos no segundo encontro (2/07/2010) a fotocopiar suas partituras para assinalar os GEs em seu estudo posterior. Foram igualmente instruídos a utilizar canetas de cores diferentes para cada grupo de GEs, assim como a colocação de uma legenda na partitura relacionando os GEs com as cores escolhidas. Foram solicitados também que, na medida do possível, o reaprendizado da peça selecionada fosse acompanhado de um diário de estudo. As instruções do protocolo de Chaffin foram impressas e entregues a cada participante para que as usassem durante o seu estudo e para que pudessem marcar os GEs nas diversas cópias da partitura de acordo com sua necessidade individual (ANEXO 6).

Para o encontro seguinte, programamos as atividades da etapa seguinte. Seis semanas transcorreram até esse encontro. Nessa ocasião, foram recolhidas pela pesquisadora as partituras registradas com os GEs devidamente marcados assim como os relatos do estudo diário de cada um dos participantes. Foi realizada uma execução, sem o registro audiovisual. Em seguida, a pesquisadora solicitou o registro dos GEs que cada participante decidiu marcar na partitura após a execução memorizada.

Nessa ocasião, foi agendada a próxima gravação com um tempo previsto de quatro semanas. Essa gravação foi realizada durante a classe de Prática Artística, organizada nos moldes de um sarau musical, no Auditório da Embap. Essa segunda gravação foi registrada em vídeo e áudio. Em seguida, após a apresentação, foi solicitado aos participantes que registrassem os GEs mais significativos na sua execução e segundo sua própria memória do uso dessa ferramenta.

Transcorridas 49 semanas da segunda gravação, os participantes foram solicitados a recordar as obras memorizadas para uma terceira gravação. Esta ocorreu após 56 semanas, ou seja, aproximadamente um ano após a primeira gravação no mesmo piano e local da primeira gravação. Foi respondido um terceiro questionário (ANEXO 3). Após o registro da gravação e do questionário respondido, os três participantes assinalaram os GEs nas suas partituras de acordo com suas próprias decisões ou escolhas. Nessa mesma data, tornaram a registrar o que se lembravam da partitura, reescrevendo-as.

Os dados da pesquisa, então, foram obtidos por meio de três questionários e entrevistas semiestruturadas e de três sessões de gravações. A primeira sessão de gravação registra o processo de estudo prévio ao conhecimento do protocolo de

Chaffin, ou seja, sem a aplicação dos GEs. A segunda gravação foi realizada na presença dos alunos da classe de Prática Artística. A terceira foi realizada com um participante de cada vez, assim como a primeira, e, como relatado, após o transcurso de quase um ano. Por meio das gravações, foi possível verificar diferenças entre cada uma das execuções memorizadas, incluindo o fato da primeira ter sido realizada sem o conhecimento dos GEs e as outras duas após a aplicação dos GEs. As gravações foram utilizadas como verificação de coerência entre os dados teóricos registrados nas partituras e as execuções. Os questionários foram recortados e organizados de maneira que ficassem agrupados de acordo com cada assunto abordado.

De conformidade com as atividades propostas por Chaffin (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 117), coletei as tentativas de escrita das partituras. As duas tentativas também fornecem dados sobre os processos de memorização e retenção. Informo que, da primeira vez, a escrita foi realizada sem o conhecimento dos GEs e sem objeções. Da segunda vez, os participantes manifestaram algum desconforto nessa atividade e a partitura analisada é da segunda escrita de memória.

As análises e a coleta de dados são realizadas concomitantemente pelos questionários⁴⁸, as gravações, os diários de estudos (que tiveram uma organização individual e livre) e os relatos, assim como 8 partituras fotocopiadas de cada peça escolhida de cada participante com as anotações dos GEs, para identificar como ocorreu a evolução do processo de memorização, e em que medida os GEs auxiliaram na segunda e na terceira gravações. Para isso, realizei uma análise dos GEs registrados a cada etapa, no total de seis, para verificar os níveis de sucesso no processo de estudo e na memorização.

1ª. ETAPA	2ª. ETAPA	3ª. ETAPA	4ª. ETAPA	5ª. ETAPA	6ª. ETAPA
16/04/2010 MARCO ZERO	APÓS 12 SEMANAS	APÓS 6 SEMANAS		APÓS 4 SEMANAS	APÓS 56 SEMANAS
QUESTIO- NÁRIO Nº. 1	GRAVAÇÃO 1	ENTREGA DAS PARTITURAS COM ANOTAÇÃO DOS GEs	EXECUÇÃO MEMORIZADA SEM GRAVAÇÃO	GRAVAÇÃO 2	GRAVAÇÃO 3

⁴⁸ Os questionários aplicados encontram-se no ANEXO 3.

	QUESTIONÁRIO Nº.2	ENTREGA DOS RELATOS DE ESTUDO	ANOTAÇÃO DOS GEs APÓS A EXECUÇÃO	EXECUÇÃO MEMORIZADA EM PÚBLICO	ANOTAÇÃO DOS GEs APÓS A EXECUÇÃO
	1ª. ESCRITA DA PARTITURA			ANOTAÇÕES DOS GEs APÓS A EXECUÇÃO	2ª. ESCRITA DA PARTITURA 2
	INSTRUÇÕES DOS GEs				QUESTIONÁRIO Nº.3

QUADRO 3 – CRONOGRAMA DA PESQUISA

FONTE: A autora (2012).

Os questionários aplicados e as entrevistas semi estruturadas permitiram que os dados fossem analisados desde o primeiro encontro entre a pesquisadora e os três participantes. A partir da segunda e terceira etapas foram consideradas as anotações dos GEs nas partituras, os relatos de estudos, gravações, escrita da partitura de memória para investigar como os participantes empregaram o protocolo de Chaffin. Essa análise possibilitou descortinar como ordenaram a prática diária de memorização e como se sentiram com a aplicação dessas novas estratégias de estudo. Ficou patente que essas estratégias foram indispensáveis para fortalecer os níveis de confiança na realização musical de memória.

8 COLETA E ANÁLISE DE DADOS

Esse capítulo aborda a coleta de dados realizada durante o período de 16/04/2010 a 10/12/2011, com os três participantes.

8.1 PARTICIPANTE ÉRIKA

8.1.1 Primeira etapa da pesquisa

No dia 16/04/2010 foi feita a Avaliação Diagnóstica com a participante ÉRIKA e as informações da sua prática de memorização do *Estudo nº. 1* de Cláudio Santoro.

Para identificar a prática da memorização e os processos anteriormente utilizados, apresentei o Questionário nº. 1 (ANEXO 3), de onde foram extraídos os seguintes dados:

	Memória digital	Memória visual	Memória auditiva	Memória analítica/ Estrutural
Estratégia de estudo	SIM	SIM	SIM	SIM
Ocorrência de falhas				SIM

	Frequência no uso da memorização	Utiliza algum método para memorizar	Classificação da memorização escala de 0-10	Estratégia para resgate da memorização
Estratégia de estudo	SEMPRE	SIM	6	SIM

Tempo de Estudo	Apresentação em público
10 meses	7

QUADRO 4 – COLETÂNEA DAS RESPOSTAS FORNECIDAS POR ÉRIKA NA
AVALIAÇÃO DIAGNÓSTICA

FONTE: A autora (2010).

Érika relatou que “[...] a memorização partiu de princípios básicos como notas e ritmo”. Afirmou ter analisado o tipo de desenho, a configuração rítmica; os intervalos, incluindo as direções; as células, os motivos e as frases; o dedilhado; a dinâmica e a articulação. E, ainda descreveu sobre os aspectos listados “[...] À medida que os pequenos trechos (células ou motivos) são somados há a preocupação com a transição de um trecho para o outro e a fluidez do todo na formação de frases ou seções”.

Com os depoimentos de Érika, observo que realizou análise tanto de aspectos básicos quanto estruturais e demonstrou preocupação com as figurações menores da obra e sua integração no todo, portanto cria hierarquias.

Quando descreveu “[...] esqueço da mudança de caráter entre um trecho e outro”, Érika esteve consciente dessa mudança, mas no afã de sua execução e na empolgação do momento, passou pelas seções sem realizar essa mudança.

Érika declarou o que pensa durante a execução:

[...] Na execução do *Estudo* me preocupo com a dinâmica, que tenho que relativizar de acordo com o instrumento e local em que executo a obra. Há especial preocupação com saltos e repetição (quando há uma volta ao início da obra, pois às vezes lembro-me da repetição, mas esqueço da mudança de caráter entre um trecho e outro). Esses aspectos são observados em pontos-chave, em momentos de maior dificuldade. Em muitos outros momentos há distrações, causadas por perturbações internas e/ ou externas, deixando a música acontecer de maneira “automática”.

Em sua explicação sobre a preocupação em “relativizar a dinâmica de acordo com o instrumento”, observo uma inquietação não relatada nos outros participantes apesar da sua relevância. Ao dizer que “há especial preocupação com saltos e repetição” Érika caracterizou um dado básico de sua estratégia de estudo. Ainda que de forma incipiente e não completamente consciente Érika já faz uso de alguns recursos de resgate na sua memorização.

Quando Érika apresentou algum problema durante a execução de uma peça memorizada, afirmou: “salto para a próxima frase ou seção”. Essa estratégia é utilizada por outros músicos que, ao se depararem com algum imprevisto, saltam para o compasso ou frase seguinte.

Em relação ao tempo gasto no estudo e as apresentações em público, Érika relatou: “estudei a obra por aproximadamente quatro meses, deixei-a de lado por um ano e voltei a estudá-la por mais quatro meses. Cinco anos depois retomei o estudo por mais dois meses”. Observo que Érika teve várias retomadas desse *Estudo*, fato apontado pelos pianistas como uma estratégia muito eficaz. Há relatos de alguns pianistas que alegam deixar a obra “maturando” e “hibernando” para voltar a estudá-la e redescobrir novos aspectos interpretativos e expressivos. Para muitos, essa é uma estratégia de estudo muito eficaz.

Érika explicou como testa o desenvolvimento do seu processo de memorização: “testo minha memória a cada pequeno trecho que tento memorizar. Mais tarde, tento tocar a obra do início ao fim diversas vezes, em diferentes momentos do dia”. Érika afirmou que memoriza trechos menores e vai aumentando o tamanho de cada segmento até chegar ao todo da obra. Com essa estratégia, é possível numerar cada trecho e sorteá-los aleatoriamente. Com o avanço do estudo, pode-se executar de memória as seções definidas que vão sendo aos poucos aumentadas. Ao trabalhar a desconstrução de uma obra, o intérprete assegura-se que retém e entende como cada pequeno segmento insere-se nos trechos maiores.

8.1.2 Segunda etapa da pesquisa

Essa etapa ocorreu 12 semanas após o primeiro encontro. Érika realizou a primeira gravação de áudio/vídeo e sem o conhecimento do protocolo proposto por Chaffin. Além da gravação, ela respondeu ao segundo questionário (quadro 4) e escreveu a partitura de memória no tempo pré-determinado de duas horas.

Nesse encontro, Érika relatou que tocou de memória na última vez que se apresentou e fez uma estimativa de horas estudadas: “vinte e quatro horas, distribuídas em dois meses”. Ainda que de forma incipiente e não completamente consciente, Érika já faz uso de alguns recursos de resgate na sua memorização.

	Uso de estratégias de recordação	Grau de confiança no desempenho	Última execução pública memorizada	Número de vezes que apresentou	Confiante para apresentar publicamente
Estudo	SIM				
Execução de memória		SIM	SIM	7	Sim

QUADRO 5 – DADOS DO QUESTIONÁRIO Nº. 2 REALIZADO APÓS A PRIMEIRA GRAVAÇÃO.

FONTE: A autora (2010).

Para reavivar a memória, Érika descreveu o estudo que realizou: “[...] sentei-me ao piano e tentei executá-la de memória, do início ao fim”. Nesse depoimento, Érika não mostrou indícios de que usou alguma estratégia explícita para testar a memória. Ela confiou nas memórias motora/cinestésica, assim como na combinação com outras memórias já automatizadas para saber o que ficou assegurado e registrado da memorização anterior.

Testes de memória geralmente ajudam na identificação de seções que foram memorizadas e executadas isoladamente. Como ela mesma informou no depoimento do primeiro questionário: “memorizo trechos menores até chegar no todo da obra”. A esse respeito, existem casos de pianistas que executam somente a mão esquerda de memória, outros testam tocando das últimas seções para as primeiras ou as fazem salteadas, enfim empregam diferentes estratégias de memorização.

Érika certificou-se de que sua execução fluiu normalmente e que não teve problemas para relembrar notas ou ritmo, lembrou-se também de conselhos dos professores para quem tocou ao longo desse período. Revelou que direcionou o estudo para aspectos sugeridos pelos professores, assim como procurou minimizar os problemas técnicos que persistiam. Aparentemente, o problema técnico ao qual Érika referiu-se não foi um impedimento para que se sentisse confiante. No entanto, ela não explicitou como iria resolver esse problema técnico específico e a gravação realizou-se sem que houvesse qualquer deslize.

Após a gravação, Érika relatou o que pensou na hora em que executou a peça de memória:

[...] Tentei concentrar-me no andamento inicial, para não me apressar e, depois, minha atenção ficou voltada para o controle do toque e do som, tentando me adaptar ao instrumento (o qual estava experimentando pela primeira vez). Outra preocupação no momento da execução foi dar a cada seção um caráter diferenciado.

Identifico, por esse depoimento, que Érika, além da preocupação com o andamento e com o caráter de cada seção, também almeja o controle do toque e da sonoridade. Verifico a inquietação com aspectos interpretativos e expressivos.

Érika relatou um episódio que acontece frequentemente em sua execução:

[...] Algo comum que me ocorre, não apenas com essa obra, mas com tantas outras, é o fato de haver confusão entre seções muito parecidas ou repetidas. Ao chegar em determinado ponto, me vejo perdida, sem saber se devo fazer repetição ou se já fiz a repetição e devo seguir em frente. Outra situação é quando existem “células” repetidas e não consigo lembrar quantas vezes ela deve ser repetida.

Ao examinar esse relato sobre a “confusão entre seções muito parecidas ou repetidas”, observo que Érika necessita de um reforço no estudo analítico.

Como relatado no seu depoimento, Érika afirmou que sempre confundia as seções A e A', ou que, quando encontrava padrões semelhantes não sabia exatamente quantos e quais eram e nem quantas vezes havia executado cada trecho. Com relação a pontos de confusão entre os padrões, Chaffin et al denominam de “Pontos de troca” (*switch*). Os trechos semelhantes são uma ocorrência muito comum na escrita musical e, para a memorização, são definidos como aqueles trechos ou segmentos nos quais a continuação diverge, ou seja, são passagens muito semelhantes, mas não idênticas. Nesses casos, o instrumentista precisa estar muito atento às diferenças de cada trecho e principalmente da sua continuação (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 343). Imreh⁴⁹ afirma que deu mais atenção a esses pontos de troca no estudo da memorização do *Presto do Concerto Italiano* de Bach, portanto admite que gastou mais tempo de estudo retendo as modificações dessas passagens do que em outros compassos. A pianista descreveu também como procurou manter o controle para não confundir nesses pontos de troca (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 347 e 348).

⁴⁹ Gabriela Imreh é pianista e co-autora do livro *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance* (2002) assim como co-autora de vários artigos sobre a memória musical.

Ressalto que os processos de memorização descritos por Érika não contemplam estratégias de estudo especificamente utilizadas para reverter esse quadro que tanto a preocupava.

8.1.3 Terceira etapa da pesquisa

Essa etapa foi realizada após um intervalo de seis semanas da primeira gravação. Nesse terceiro encontro, Érika entregou os diários de estudo e as partituras com as anotações dos GEs. Ela foi solicitada a realizar uma execução memorizada e, após essa atividade, anotou novamente os GEs utilizados.

Érika descreveu que “o maior problema não foi reavivar a memória, mas memorizar novos aspectos da execução que resultaram do processo de reaprendizado da obra”. Acredito que, quando solicitada para marcar os guias na partitura, Érika precisou refletir sobre o processo de rememorização e aprendizado.

Érika fez anotações dos GEs em partituras separadas e usou cores diferentes para distingui-los. Desmembrou o GE estrutural em GE de estrutura, no qual identificou as seções e no GE estrutural registrou os padrões que se repetiram. Apontou os pontos de partida com flechas verticais (↓).

Érika definiu o GE de estrutura do *Estudo n.º. 1* como mostra o QUADRO 5:

A	B	A'	B'	C	CODA
<i>Allegro molto</i>	<i>Poco piu mosso</i>	<i>Tempo I</i>	<i>Piu mosso</i>	<i>Tempo II</i>	
compasso 1-30	compasso 31-66	compasso 67-73	compasso 74-82	compasso 83-99	compasso 100-120

QUADRO 6 – ÉRIKA, GE ESTRUTURA

FONTE: ÉRIKA (2010).

As cores dos GEs definidas por Érika constam na legenda a seguir.

LEGENDA

GE básico: azul

GE estrutural: verde

GE interpretativo: roxo

GE expressivo: laranja

Érika assinalou dois GEs básicos durante a memorização do *Estudo nº. 1*, o compasso 17 (FIGURA 4) e o compasso 109 (FIGURA 5).

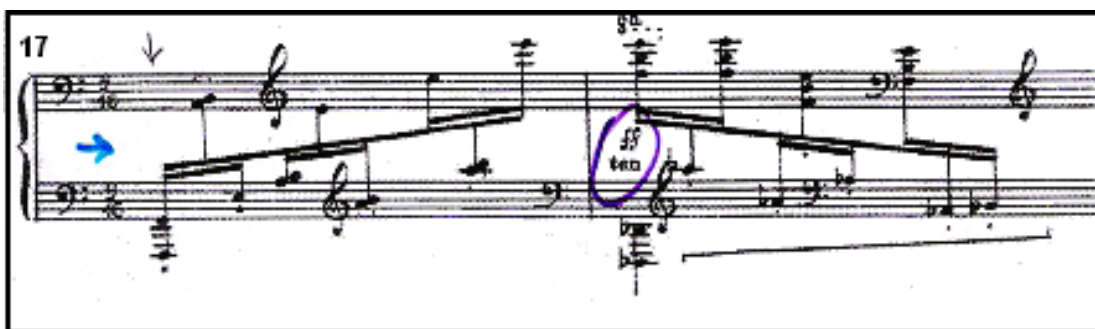


FIGURA 4 – GE BÁSICO, COMPASSO 17.

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 2).

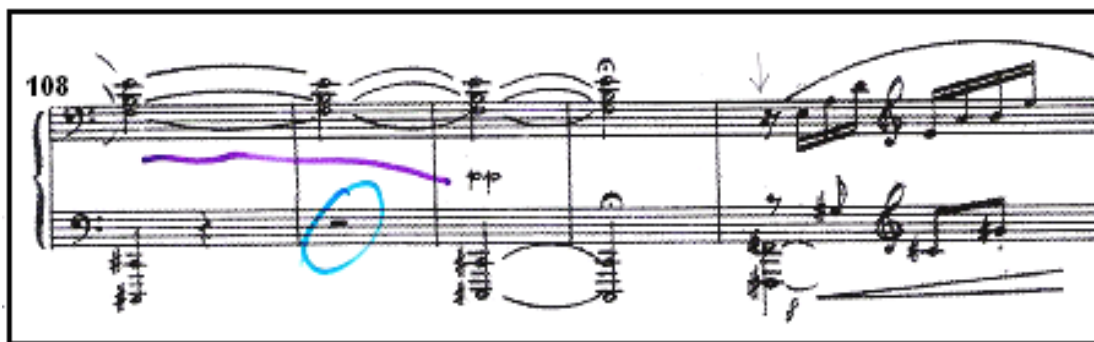


FIGURA 5 – GE BÁSICO, COMPASSO 109.

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 6).

Nos diários de estudo, Érika apontou que retomou do início da obra e executou o trecho da primeira página procurando realizar os detalhes de dinâmica e a intenção expressiva. Comentou que no compasso 5 tentou controlar melhor o som em *mf* e crescendo em direção ao compasso 9 (FIGURA 6).

The image shows a musical score for guitar, consisting of four systems of staves (measures 3, 6, 9, and 12). The score is annotated with various markings: green brackets and arrows highlight specific rhythmic patterns in measures 5, 6, 7, and 8. A purple bracket and arrow highlight a pattern in measure 11. A purple oval highlights a section in measure 12. Dynamic markings include *mf* and *cresc.* (crescendo). The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines in both treble and bass clefs.

FIGURA 6 – GE INTERPRETATIVO, COMPASSOS 5-9, ÊNFASE NA DINÂMICA *mf* E CRESCENDO

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 1).

Em seguida, Érika contou o número de repetições da “célula”⁵⁰ presente nos compassos 5 a 8 e que foram devidamente assinalados em verde na FIGURA 6.

Érika lembrou-se da troca de pedal realizada a cada dois tempos (compassos 9 a 11), como assinalado na FIGURA 6. Na FIGURA 7, apontou o ponto de partida que atribuiu ao compasso 13, em suas palavras para “anunciar a transição do compasso 14 para compasso 15” (FIGURA 8).

No compasso 13 (FIGURA 7), Érika certificou-se quanto ao número de repetições da “célula” (o segundo tempo é a repetição do primeiro) e, percebeu a necessidade de um gesto do punho no compasso 14 para realizar os acordes em *staccato*; decresceu sem falhar as notas e procurou ouvir claramente si-lá-

⁵⁰ A denominação “célula” foi designada pela própria participante.

sol-fá na mão direita (FIGURA 7) seguido de **mi** na mão esquerda no compasso 15 (FIGURA 8).

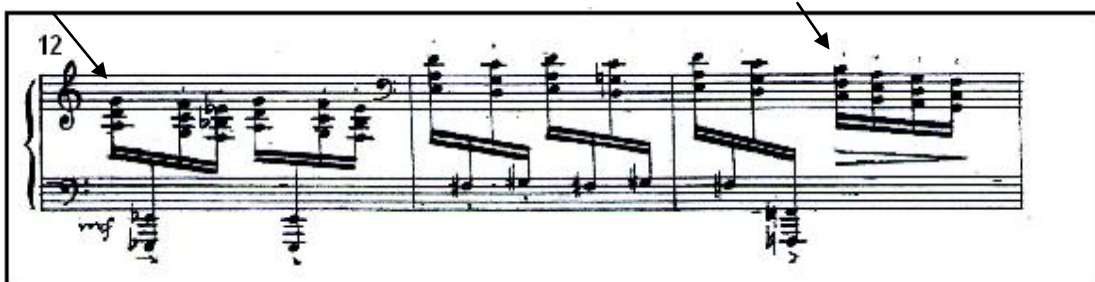


FIGURA 7 – GE BÁSICO NO COMPASSO 13 E ACORDES EM STACCATO E GE INTERPRETATIVO DIMINUINDO NO COMPASSO 14.

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 1).

Érika apontou o compasso 15 como GE interpretativo (FIGURA 8) e, nesse local, ela assinalou como ponto de partida a dinâmica *crescendo* porque se preparou para atingir *ff* e *tenuto* do compasso 18. No compasso 17, relatou que “trabalhou os saltos” e informou a maneira como estudou com o seguinte comentário: “poderia utilizar o movimento de braços e tronco para aperfeiçoar a execução dos saltos”. Em relação aos compassos 19 e 20, Érika relatou que “houve também a preocupação com a dinâmica *diminuindo* seguido de *pp*”. Nessa mesma figura, no compasso 19, Érika afirmou que “poderia tirar melhor proveito do *diminuindo* se preparasse o gesto para o compasso seguinte”. Admitiu que a atenção estivesse nesse *diminuindo* como um detalhe que distinguiu essa passagem da sua repetição em A' e conduziu a uma sequência diferente.

FIGURA 8 – PONTO DE PARTIDA DO GE INTERPRETATIVO NO COMPASSO 15 E AS DINÂMICAS DOS COMPASSOS 18, 19 E 20.

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 2).

Na passagem para uma nova seção (compasso 29 e 30), Érika praticou essa transição para chegar à seção B (*poco piu mosso*, FIGURA 9). Na FIGURA 9, compasso 31, Érika sugeriu um caráter diferenciado através do andamento em relação ao *Allegro molto* (seção anterior) que está escrito pelo compositor.

FIGURA 9 – TRANSIÇÃO, COMPASSO 29-30

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 3).

Ao assinalar o GE estrutural (compassos 30-31 e 44-45), Érika referiu-se a esses locais como um “problema de andamento que persistia” (FIGURA 10). Ela justificou que nesses trechos mudava os andamentos em relação ao solicitado na partitura. Verifico as anotações do GE interpretativo nesses mesmos pontos e concordo em parte com Érika nas anotações, porque não identifico nenhum GE estrutural dos compassos 44-45. Como ela se referiu ao andamento, aponto nesse trecho somente o GE interpretativo. Nos compassos 30-31, encontra-se o GE estrutural porque há a passagem da seção A para B. Érika também anotou nos compassos 30-31, o GE expressivo. Observo a presença de vários tipos de guias em um mesmo compasso e essa é uma das características mais marcantes em relatos de pianistas profissionais, ou seja, a frequência de passagens que apresentam dois ou mais GEs (CHAFFIN; DEMOS; CRAWFORD, 2009).

The image shows a page of a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system starts at measure 29 and ends at measure 31. The second system starts at measure 32 and ends at measure 36. The third system starts at measure 37 and ends at measure 41. The fourth system starts at measure 42 and ends at measure 45. Handwritten annotations in purple and green ink are present. In measure 29, a green arrow points to the text 'Poco piu mosso' above the staff, and a purple circle highlights a note in the bass clef. In measure 32, the word 'cantabile' is written in purple below the bass clef. In measure 42, a green arrow points to the text '↓ tempo' above the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

FIGURA 10 – MUDANÇA DE ANDAMENTO DOS COMPASSOS 30-31

E COMPASSOS 44-45

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 3).

Érika relatou que, a partir do compasso 56 (às vezes 57 – FIGURA 11) pensou em trocar o pedal com mais frequência. Justificou que era “para alcançar maior clareza e ouvir a ‘preparação’ que direciona para o *Tempo I*” (seção A’, compasso 67), Érika contou o número de repetições de cada “célula” (compassos 57-59; 61-62; 64-65) e assinalou na FIGURA 11.

A partir da seção A’ (compasso 67/*tempo primo*), Érika tocou como no começo da obra, já que essa seção contém a repetição de elementos anteriores.

The image shows a musical score for piano, measures 19 to 21. Measure 20 is marked with a green asterisk, indicating a change in pattern. The score shows a transition from a more active texture to a slower, more sustained texture.

FIGURA 12 – MUDANÇA DE PADRÃO DA SEÇÃO A MARCADO COM ASTERISCO NO COMPASSO 20

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 2).

Érika assinalou o compasso 72 como um ponto de distinção (e não de repetição) que conduziu à B e lembrou-se do gesto que “anuncia” a entrada em *piu mosso* (FIGURA 13).

The image shows a musical score for piano, measures 72 to 77. Measure 72 is marked with a green asterisk. The score shows a transition from a more active texture to a slower, more sustained texture. Handwritten annotations include a green arrow pointing to measure 72, a purple circle around measure 72, and a purple circle around measure 77. The text "Piu mosso" and "cantabile" are written above the score.

FIGURA 13 – MUDANÇAS DE PADRÃO DA SEÇÃO A' DO COMPASSO 72

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 4).

Érika distinguiu a transição entre as seções nos compassos 73-74 (FIGURA 13), idem no compasso 82 (último compasso da FIGURA 13) para o

compasso 83 (primeiro compasso da FIGURA 14). Além disso, em suas palavras, expôs: “é preciso lembrar o aspecto *cantabile* desta seção B’, compassos 74-75” (FIGURA 13).

Érika praticou a passagem do *piu mosso* para o *tempo II* e, relatou que se lembrou de cantar as “células” melódicas da mão esquerda e outras da mão direita do *tempo II*. Estas, segundo Érika, definiram o ritmo (assim como no compasso 69) e assim ela procurou manter o andamento do compasso 90 (FIGURA 14).

FIGURA 14 – ANDAMENTO DO COMPASSO 83 ATÉ A CHEGADA DO COMPASSO 90

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 5).

114-116

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 6).

Nos compassos 105 a 111, Érika procurou ouvir a mão esquerda como uma pequena frase contínua apesar das pausas (FIGURA 15). No compasso seguinte, afirmou que foi “necessário trabalho técnico para ouvir as notas com clareza”, identificou os pontos de partida com a flecha vertical nos compassos 112 e 114. Nos compassos 114-116, Érika assinalou as “células” que se repetiram e no compasso 117 assinalou como GE interpretativo e expressivo as indicações de dinâmica e acentos.

De acordo com as anotações, Érika destacou os GEs básicos, estruturais, interpretativos e expressivos para enfatizar esses locais e/ou dúvidas recorrentes na execução de memória dos trechos registrados. Em um dos depoimentos dos diários de estudo, precisamente do dia 11/8/2010, Érika descreveu seu estudo da seguinte maneira:

[...] Nesta sessão de estudo, executei a obra do início ao fim diversas vezes, simulando uma apresentação pública e testando a memória. Entre uma execução e outra, pratiquei pequenos trechos em que me deparei com quase os mesmos problemas já citados anteriormente.

No diário de estudo, a participante relatou algo que não havia ocorrido até então. Ela descreveu os andamentos nas seções, tais como: *poco piu mosso*, *piu mosso* e *tempo II*; e explicou que inicialmente fazia um *ritenuto* no compasso 44 e descreveu a dificuldade de retomar o tempo no compasso seguinte (FIGURA 16).

The image shows a musical score for piano, measures 42 to 47. Measure 45 is marked with a blue arrow pointing to the word "Andamento" written above the staff. Measure 51 has a "cresc..." marking. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one flat.

FIGURA 16 – DIFICULDADE DE MANTER O ANDAMENTO DO
COMPASSO 45

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 3).

Érika relatou que prestou mais atenção no *crescendo* indicado no compasso 51 (FIGURA 16) e revelou que cinco compassos antes realizou um *acelerando* (não indicado na partitura), portanto Érika assinalou dois GEs: o estrutural e o interpretativo (compasso 45, FIGURA 17).

The image shows the same musical score for piano, measures 42 to 47. Measure 45 is marked with a green arrow pointing to the word "tempo" written above the staff. The rest of the score is identical to Figure 16.

FIGURA 17 – GE ESTRUTURAL E INTERPRETATIVO COMPASSO 45

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 3).

Diante dos fatos apontados Érika designou o transtorno com os *ritenutos* e *acelerandos* como “confusão temporal”, percebeu que deveria começar o *poco piu mosso* a partir do compasso 31, em andamento mais rápido, o mesmo andamento atingido com o *acelerando* ao fim da seção. Segundo seu depoimento:

[...] Dessa forma, foi mais fácil manter o andamento, tudo ficou mais coerente e o *acelerando* tornou-se desnecessário. O “Piu

mosso”, mais adiante, teve o tempo relativo ao “Poco piu mosso”, em virtude da semelhança temática.

Segundo Érika, a “confusão temporal” acontecia em *tempo l'*, ela relatou que foi “necessário definir o andamento logo no início da seção para evitar *acelerandos* desnecessários mais tarde”.

8.1.4 Quarta etapa da pesquisa

8.1.4.1 GEs registrados no dia 13/08/2010

Após a execução, foram registrados na partitura os GEs utilizados, não foi a primeira execução memorizada, mas sim, a primeira após a aplicação do protocolo de Chaffin.

Érika destacou o “diminuindo e a realização de gestos no último compasso da primeira página, procurou ouvir claramente a linha melódica si-lá-sol-fá-mi (compassos 14-15, FIGURA 18) sendo o **mi** a primeira nota do compasso seguinte” (mão esquerda, FIGURA 19). Desde a entrega dos diários de estudo da terceira coleta de dados, Érika assinalou esse trecho com o GE interpretativo e expressivo.

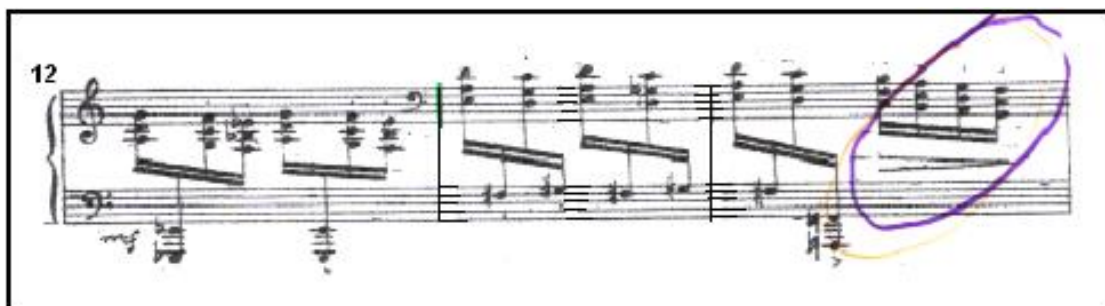


FIGURA 18 – APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08, ANOTA O GE INTERPRETATIVO E EXPRESSIVO COMPASSO 14

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 1).

Na FIGURA 19, Érika salientou os GEs interpretativos, básicos e expressivos presentes já nos diários de estudo assim como registrou-os após a execução memorizada. A participante distinguiu os “[...] gestos e saltos seguido de *ff* e *tenuto* logo depois” e na passagem em *pp* (compasso 20) relatou ter tocado “[...] sem falhar alternado com arpejos em *f*”.

FIGURA 19 – APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08, ÉRIKA ASSINALOU O GE BÁSICO, O ESTRUTURAL, OS INTERPRETATIVOS E OS EXPRESSIVOS

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 2).

Érika assinalou: “[...] lembrei-me do andamento e do caráter *poco piu mosso* em *mp* e do *cantábile*” (compassos 31-32, FIGURA 20). Ela destacou nessa mesma FIGURA logo depois do *cantábile* (compasso 32) que imaginou criar um acompanhamento como um sussurro e realizou um *crescendo* sem acelerar até chegar ao compasso 67 e, por isso, Érika anotou o compasso 45 com os GEs interpretativos e estruturais. Escreveu ‘tempo’ para se lembrar

que ainda estava no andamento *poco piu mosso*. Quando Érika mencionou o termo “sussurro” caracterizou o GE expressivo e o assinalou na partitura no compasso 31 (FIGURA 20).

FIGURA 20 – APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08, GES ESTRUTURAL, INTERPRETATIVO E EXPRESSIVO

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 3).

No compasso 66, Érika registrou “ter ouvido” as duas quintas harmônicas do baixo para preparar à chegada de *tempo I* (GE interpretativo da FIGURA 21).

The image shows a musical score for piano, measures 62 through 77. The score is written in bass clef for the left hand and treble clef for the right hand. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Tempo I'. The score includes several annotations in purple and orange circles and lines, indicating interpretive gestures. These include:

- Measure 67: A purple circle around the word 'cresc.' (crescendo).
- Measure 70: A purple circle around the dynamic marking 'ff' (fortissimo).
- Measure 74: A purple circle around the tempo marking 'Piu mosso' and an orange circle around the marking 'cantabile'.
- Measure 77: A purple circle around the final notes of the section.

 The score also includes markings such as 'D.C. tutto e poi' at the end of measure 74.

FIGURA 21 – APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08, ASSINALADOS OS GES INTERPRETATIVOS E EXPRESSIVOS

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 4).

Na FIGURA 21, Érika assinalou os GEs interpretativos e justificou as anotações da seção A' “[...] *p*, *crescendo* (compasso 67), *ff* (compasso 70) e *tenuto*, realizar o gesto e saltos como da primeira vez; diminuindo e gesto no último compasso antes de *piu mosso*”. Na seção B' (compasso 74), deu atenção ao “andamento, *cantabile* e gíngado”. O termo “gíngado” reforça o GE expressivo que Érika anotou.

Érika ressaltou que “ouvei o sol bemol no último compasso de B' (compasso 82), que resolve na seção C, no compasso 83” (FIGURA 22).



FIGURA 22 – APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08, GE EXPRESSIVO E RESOLUÇÃO DO SOL b DO ÚLTIMO COMPASSO DE B' (COMPASSO 82)

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 5).

Em relação às notas circuladas em movimento ascendente (FIGURA 23), Érika relatou “subida ao final da penúltima página (compassos 98 e 99) sem acelerar demais” porque, segundo seus relatos anteriores, tinha tendência a acelerar nessa passagem.

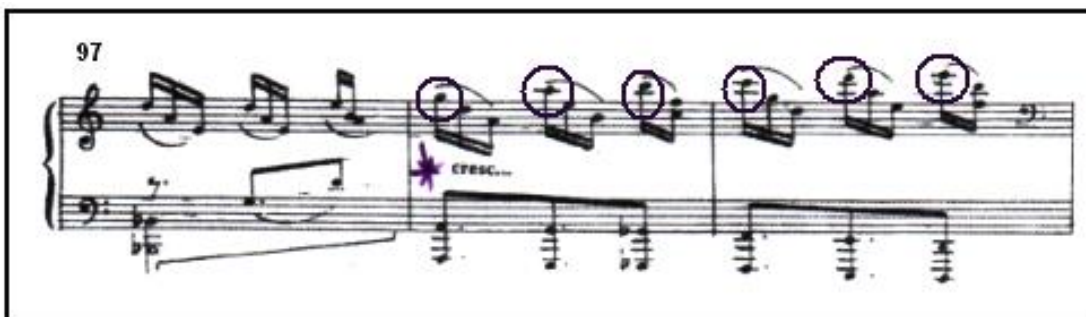


FIGURA 23 – APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08/2010, GE INTERPRETATIVO

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 5).

Na FIGURA 24, Érika assinalou o “fraseado da mão esquerda” nos compassos 105-109 e registrou como GE interpretativo; ao anteceder a dinâmica *fff* do compasso 118 assinalou também como GE interpretativo no compasso 117. Porém Érika relatou que “deu atenção ao *ff* (compasso 114) assim como ao gesto do último sistema”.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 103-107) features a bass clef and includes a handwritten purple line above the staff. The second system (measures 108-112) includes a treble clef and a handwritten purple line below the staff. The third system (measures 113-116) features a treble clef and a handwritten purple oval around a chord. The fourth system (measures 117-121) includes a treble clef, a 'Ped.' marking, and a handwritten purple oval around a chord. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'fff'.

FIGURA 24 – APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08, GE INTERPRETATIVO

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 6).

8.1.5 Quinta etapa da pesquisa

8.1.5.1 GEs registrados no dia 15/09/2010

Transcorridas quatro semanas, foi realizada a segunda gravação de áudio e vídeo.

Após a gravação, Érika anotou na partitura os GEs utilizados nessa seção que correspondem às FIGURAS 25 a 30. Na análise da gravação pública (15/09/2010), observo que as anotações dos GEs de Érika foram assinalados conforme o que foi relatado na entrevista.

Na ocasião, Érika escreveu:

[...] No decorrer do estudo desta obra, pensei muito em atribuir a cada seção um caráter diferente, uma intenção diferente. No entanto, ao preparar a peça para ser executada em público, percebi que eu estava muito preocupada com pequenos detalhes da execução. Detalhes esses que, para mim, são muito importantes, mas que para o público é algo passageiro. Passei, então, a focar no todo, em vez das partes. Tentei colocar-me no lugar do ouvinte, que procura ouvir uma ideia completa e coesa. Busquei essa coesão através do andamento, que foi uma preocupação constante no decorrer da execução da obra em público.

Quando Érika relatou sobre “focar” a música “no todo”, saliento o predomínio do GE expressivo. Nas anotações dessa etapa, verifico a ausência do GE básico, o predomínio do GE interpretativo seguido dos GEs expressivos e estruturais.

■ GE INTERPRETATIVO
■ GE EXPRESSIVO
■ GE ESTRUTURAL

Para "Bruno Seidhofer"
ESTUDO N.º 1

Erika
15/09/2010
[E]

CLAUDIO SANTORO
VIENA - 81-957

tempo
Allegro molto

© Copyright 1982 by RECORD BRASILEIRA S.A.E.C. - Al. Barão de Limeira, 331 - São Paulo - Brasil.
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

BR - 2724

FIGURA 25 – GE INTERPRETATIVO (COMPASSOS 1- 9-10-11), ANOTAÇÕES DO DIA 15/09/2010

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 1).

Handwritten annotations in purple ink: *dim*, *pp* (circled), and *f* (circled).

FIGURA 26 – GE INTERPRETATIVO (COMPASSOS 19-20-25), ANOTAÇÕES DO DIA 15/09/2010
 FONTE: ÉRIKA (2010, p. 2).

Handwritten annotations in purple ink: *tempo*, *Poco più mosso*, and *tempo*.
 Handwritten annotations in red ink: *cantabile* and *tr*.

FIGURA 27 – GE INTERPRETATIVO (COMPASSOS 31-32 E 44-45) E

EXPRESSIVO (COMPASSOS 30-31-32), ANOTAÇÕES DO DIA

15/09/2010

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 3).

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 63-70) features a treble and bass clef with various notes and rests. Handwritten annotations include 'tempo Più mosso' in purple ink with an arrow pointing to measure 70, and a red box containing 'D.C. tutto e poi' with a double bar line symbol. The second system (measures 71-75) includes a treble clef and a bass clef. A purple circle highlights the 'mf' dynamic marking, and the word 'cantabile' is written in orange. The third system (measures 76-82) continues the musical piece with treble and bass clefs. Red arrows point to specific measures in the second and third systems.

FIGURA 28 – GE INTERPRETATIVO (COMPASSO 74) E EXPRESSIVO

(COMPASSOS 71-74-75-82), ANOTAÇÕES DO DIA 15/09/2010

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 4).

The image shows a musical score for piano, measures 83-89. The score is written in 3/4 time and consists of three systems of staves. The first system (measures 83-85) is marked with a purple 'tempo' annotation above the staff and a 'Tempo II' annotation above the first measure. The second system (measures 86-88) features a purple circle around a group of notes in the right hand and a purple oval around a group of notes in the left hand. The third system (measures 89) has a purple 'tempo' annotation above the staff. The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc., dim.), articulation (accents), and phrasing slurs. Handwritten annotations in purple ink highlight specific interpretative and expressive elements.

FIGURA 29 – GE INTERPRETATIVO (COMPASSOS 83-85-86-87-88-89) E EXPRESSIVO (COMPASSOS 83-85-86-87-88), ANOTAÇÕES DO DIA 15/09/2010
 FONTE: ÉRIKA (2010, p. 5).

The image shows a musical score for piano, spanning measures 100 to 120. The score is divided into four systems. The first system (measures 100-103) features a bass clef and a piano (p) dynamic marking. A purple circle highlights the instruction 'cresc. molto.' with a line pointing to the music. The second system (measures 103-108) includes a fortissimo (ff) dynamic marking circled in purple. The third system (measures 108-113) shows a piano (pp) dynamic marking. The fourth system (measures 113-120) includes a fortissimo (fff) dynamic marking circled in purple, and another fff marking circled in purple at the end of the system. Pedal markings ('Ped.') are present at the beginning of the first and third systems. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

FIGURA 30 – GE INTERPRETATIVO, COMPASSOS 100-104-118-120

FONTE: ÉRIKA (2010, p. 6).

O registro em áudio/vídeo das intenções expressivas, interpretativas combinadas com as anotações dos GEs, principalmente as dinâmicas, conferem com a execução da participante. Acredito na relevância da execução pública, porque colocam em prática as anotações geradas pelo estudo. Érika foi calorosamente aplaudida pelo público presente nessa ocasião.

A partir do compasso 31 na mão esquerda, Érika realizou o GE expressivo como mencionou “como um sussurro” e, ao ouvir a gravação constatei uma sonoridade semelhante já nos compassos 20-21-22-23. Essa qualidade sonora foi interrompida por um arpejo ascendente; porém o “sussurro” apareceu novamente nos compassos 25-26-27-28 e voltou a ser interrompido por outro arpejo. Esse efeito do GE expressivo foi realizado por Érika com convicção tanto em sonoridade quanto pelo gesto.

8.1.6 Sexta etapa da pesquisa

8.1.6.1 Guias de execução registrados em 20/10/2011

Essa última etapa da pesquisa ocorreu depois de 56 semanas do último encontro no dia 15/09/2010. Houve o terceiro registro áudio visual do *Estudo nº. 1*.

Érika relatou a primeira atitude ao deparar-se novamente com essa obra de Santoro “foi reler a partitura sem tocar o instrumento, tentando ouvir a música internamente, sem que eu estivesse participando como *performer*”. Érika justificou que precisou distanciar-se devido às preocupações das etapas anteriores em suas palavras descreveu “era enxergar a obra como um todo em vez de uma seqüência de pequenas partes”.

Nessa etapa do estudo, Érika salientou:

[...] Logo nos primeiros compassos, me veio a imagem de uma orquestra com grande efeito percussivo e, foi essa imagem permeou todo o processo de estudo e performance nesta última vez, principalmente no que diz respeito aos efeitos de contraste entre as diferentes seções.

Nesse depoimento, Érika apresentou logo de início o GE expressivo nessa retomada da memorização.

Érika ressaltou que primeiramente iniciou o estudo pelo primeiro compasso e observou a dinâmica indicada (*f*) (FIGURA 31):

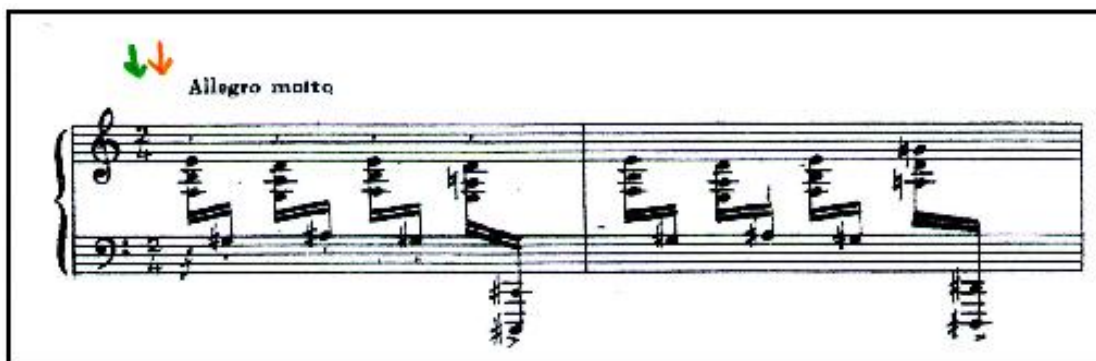


FIGURA 31 – DINÂMICA *f* DO COMPASSO 1
 FONTE: ÉRIKA (2011, p. 1).

Nessa última etapa, observo que o GE básico no compasso 9 é um dado novo, pois Érika não o apresentou nas anotações anteriores (FIGURA 32), como não podemos prever quais GEs vamos utilizar em uma gravação ou apresentação, a hipótese do surgimento desse GE básico é o padrão que se repete nos compassos 9 e 10.



FIGURA 32 – GE BÁSICO, COMPASSO 9
 FONTE: ÉRIKA (2011, p. 1).

No compasso 15, da FIGURA 33, Érika marcou o GE interpretativo.



FIGURA 33 – GE INTERPRETATIVO, COMPASSO 15

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 2).

Na FIGURA 34, Érika assinalou a dinâmica *pp* da mão esquerda no compasso 20.

FIGURA 34 – GE INTERPRETATIVO, COMPASSO 20

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 2).

Nessa seção, Érika apontou os compassos 15 e 20, FIGURAS 33 e 34 respectivamente, como GEs interpretativos, fato esse recorrente desde as primeiras anotações. No compasso 29, FIGURA 35, Érika anotou o GE básico e o expressivo, apesar da modificação métrica. Essa anotação do GE básico (assinalado no último tempo do compasso 29) é um dado recente, mas coincide com a dificuldade técnica dessa passagem para a entrada do *poco piu mosso* da seção seguinte.

FIGURA 35 – GE EXPRESSIVO E GE BÁSICO, COMPASSO 29

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 3).

Na seção B (FIGURA 36), manteve a anotação anterior do GE interpretativo no compasso 45.



FIGURA 36 – GE INTERPRETATIVO, COMPASSO 45

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 3).

No fim da seção B, compasso 66, Érika assinalou o GE expressivo para anunciar à entrada da seção A' no compasso 67 (FIGURA 37).

FIGURA 37 – GE EXPRESSIVO, COMPASSO 66

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 4).

Érika fez referência ao último compasso da seção A', compasso 73, como GE expressivo antes da entrada da seção B' no compasso 74 (FIGURA 38).

Nessas anotações, verifico a ocorrência dos GEs expressivos, FIGURAS 37 e 38, como um prenúncio do caráter rítmico que pretende realizar.

FIGURA 38 – GE EXPRESSIVO, COMPASSO 73

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 4).

Observo que Érika tem a mesma atenção descrita anteriormente nos diários de estudo marcando os GEs expressivos no compasso 82 (FIGURA 39) da seção B', que, coincidentemente antecede a nova seção C do compasso 83.

FIGURA 39 – GE EXPRESSIVO, COMPASSO 82

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 4).

Nessa seção C, FIGURA 40, Érika salientou dois GEs, o estrutural e o expressivo no compasso 83. O recorrente é o GE expressivo, mas o GE estrutural e a ausência do GE interpretativo são inéditos.

FIGURA 40 – ÉRIKA, GE ESTRUTURAL E EXPRESSIVO, COMPASSO 83

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 5).

Saliento um novo GE expressivo, FIGURA 41, dois compassos antes da *coda*. Observo mais uma vez a preparação com o caráter da seção futura, a *coda*.

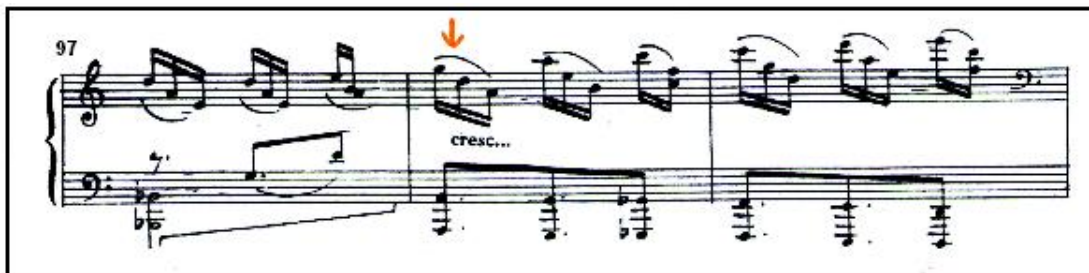


FIGURA 41 – GE EXPRESSIVO, COMPASSO 98

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 5).

Nas FIGURAS 42 e 43, estão marcados os GEs básicos dos compassos 112 e 117 que também são inéditos. A hipótese para essa anotação pode estar associada à mudança de padrões. As FIGURAS 31 a 43 correspondem às últimas anotações de Érika realizada no dia 20/10/2011.

FIGURA 42 – GE INTERPRETATIVO, COMPASSO 105 E GE BÁSICO,
COMPASSO 112

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 6).

The image shows a musical score for piano, measures 117 to 120. The score is written on three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music features complex chords and melodic lines. A blue arrow points to a specific note in the first measure. Dynamic markings include 'fff' (fortissimo) and 'senza rit.' (without ritardando). The tempo marking '80' is also present.

FIGURA 43 – GE BÁSICO, COMPASSO 117

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 6).

Observo nas anotações dessa coleta de dados que os GEs expressivos coincidem com o fato de Érika estar se aproximando do patamar do músico profissional; fato esse comprovado com o estudo de pianistas de nível de excelência pesquisados por Chaffin e sua equipe. Com o amadurecimento da obra estudada, as marcações dos GEs vão se modificando, nem sempre são constantes e dependem da fase na qual o músico se encontra. Os GEs estão diretamente relacionados ao nível de desenvolvimento e do pensamento do músico e o que ele pretende realçar.

Érika conseguiu resgatar de memória quatro páginas do *Estudo n.º 1* anotadas em papel de música. A seguir, descrevo como realiza essa atividade depois de 56 semanas de memorização. Na escrita dos três primeiros compassos, observo a influência do GE interpretativo registrado com *f* do compasso 1 (FIGURA 44).

The image shows a musical score for piano, measures 1 to 3. The score is written on two staves: a grand staff (treble and bass clefs). The music features complex chords and melodic lines. A black arrow points to a specific note in the first measure. Dynamic markings include 'f' (forte). The tempo marking '80' is also present.

FIGURA 44 – ÉRIKA, GE INTERPRETATIVO, COMPASSO 1

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 1).

Na FIGURA 45, estão circulados as oitavas que Érika escreveu utilizando o recurso do sinal oitava abaixo, porém se esquece de fazer a anotação equivalente no compasso 3.

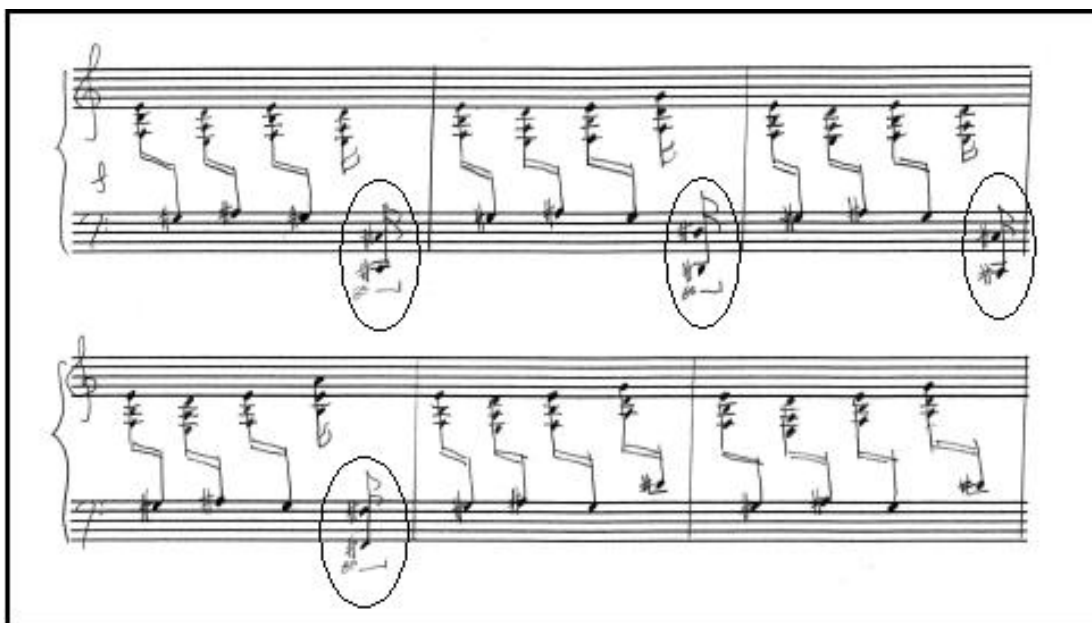


FIGURA 45 – OITAVAS DA ME REGISTRADAS COM O SINAL DE OITAVA
FONTE: ÉRIKA (2011, p. 1).

Na FIGURA 46, Érika recuperou o material de memória dos compassos 7-8 assim como dos compassos 5-6 (FIGURA 45) fato esse que coincide com a delimitação que realiza na anotação do diário de estudo como GE estrutural e confirma a influência dos GEs interpretativos nos compasso 9, 10, 11, 14 e 15.

FIGURA 46 – GE INTERPRETATIVO COMPASSOS 9-10-11-14-15

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 1).

Observo que a primeira página, Érika obteve quase 100% de acertos, identifico o predomínio dos GEs interpretativos e básicos, pois ela resgata com sucesso os detalhes rítmicos dessa primeira página.

A partir da segunda página, compasso 16, a escrita decaiu e há ausência do compasso 17. A partir da recuperação memorizada dos compassos 18 e 19, Érika anotou somente os acordes iniciais de cada um desses compassos, e observa-se a inscrição da palavra “*tenuto*” abreviada (compasso 18) e o sinal de decrescendo (compasso 19). A escrita retorna no compasso 20. Nesse momento Érika registrou o GE interpretativo com a dinâmica *pp* assim como nos compassos 24, 25 e 29. Érika não escreveu o compasso 30, ela o emendou com o compasso 29.

No compasso 31, escreveu pela primeira vez o andamento e anotou a dinâmica *mp*.

16

19

23

26

29

Ritmo piu mosso

mp

f

p

dim.

2

FIGURA 47 – ESCRITA DA SEGUNDA PÁGINA

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 2).

Nas duas páginas que Érika conseguiu efetuar resgates (até o compasso 29), foi possível numerar e reconhecer os compassos. Com a ausência do compasso 30, esse procedimento foi deixado de lado. Na FIGURA

48, observam-se as tentativas de escrita, e sua memória retorna no terceiro sistema, terceiro compasso. Nesse ponto, ela consegue recuperar quatro compassos, mas perde os próximos três. A partir daí, retoma os compassos seguintes.

The image shows a handwritten musical score for piano, page 3. It consists of five systems of two staves each. The first system has a circled '3' in the top right corner. The second system has a circled '3' in the top right corner. The third system has a circled '3' in the top right corner. The fourth system has a circled '3' in the top right corner. The fifth system has a circled '3' in the top right corner. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' and 'Più mosso'.

FIGURA 48 – ESCRITA DA PÁGINA 3

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 3).

Na FIGURA 49, os compassos assinalados estão registrados em enarmonia. Nesse último sistema, destaca-se a anotação *piu mosso* no segundo compasso.

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Érika'. It consists of two systems of music. The first system has two staves (treble and bass clef) with several measures of music. Two specific notes in the treble clef are circled in red. The second system also has two staves, with the first measure circled in red. Below the second system, the instruction 'Piu Mosso' is written in a cursive hand.

FIGURA 49 – ÉRIKA, ENARMONIA DAS OITAVAS DA MD

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 3).

Na última página, a escrita torna-se esparsa, ela salta compassos, mas consegue lembrar-se do andamento *tempo I* e a dinâmica *p*. A partir desse segmento, ela escreve mais dois compassos com algumas falhas na escrita. Na anotação do quarto sistema, observo os GEs estruturais (seção B') e interpretativos (*cantabile*) concordam com as anotações do diário de estudo de Érika (FIGURA 50).

Handwritten musical score for piano, page 4. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It consists of four systems of music. The first system shows a few chords and a fermata. The second system is marked "Tempo I" and includes a piano (p) dynamic marking and a fermata. The third system has a "ten." (tenuendo) marking. The fourth system is marked "Cantabile" and includes a piano (p) dynamic marking. There are also some handwritten notes like "80" and "80" under the notes. The page number "4" is circled in the top right corner.

FIGURA 50 – ESCRITA DA PÁGINA 4

FONTE: ÉRIKA (2011, p. 4).

Com essa tentativa de recuperação da memória por meio da escrita, Érika parece servir-se principalmente dos GEs interpretativos, seguido de alguns GEs estruturais. Os resgates parecem compatíveis com as anotações anteriores. O fato de apresentar predomínio do GE interpretativo é comprovado

nos registros das partituras do diário de estudo, após a anotação da segunda execução memorizada e nos apontamentos após a execução pública.

Como se trata de uma atividade raramente realizada por instrumentistas, considero que esse resgate de memória mostra como seu aprendizado foi, de fato, marcante e como os GEs desempenharam um papel essencial na fixação da memória.

8.1.7 Considerações finais sobre a participante Érika

Em relação aos questionários números 1 e 2, Érika apontou alguns detalhes do estudo que realizou antes do conhecimento dos GEs. Ela compartilhou que realizou de forma bem intuitiva. Chaffin apontou sobre intuição musical ser o reflexo da espontaneidade musical e alega que talvez executantes e audiência simplesmente ignorem ou esquecem as diferenças entre as execuções e lembram-se somente das variações aleatórias que são acontecimentos musicalmente relevantes (CHAFFIN; LEMIEUX; CHEN, 2005, p. 455).

Érika declarou que tem o hábito de fazer anotações na partitura, tais como informações expressivas e interpretativas, mas essas não apresentaram detalhes como os sugeridos pelo protocolo do Chaffin. Ela desenvolveu estratégias para incorporar os elementos musicais pela análise e aguçou a consciência com o estudo mental (ela chamou de “visualização mental da *performance*”). Com o emprego dos GEs, verifico que essa participante realizou um estudo mais detalhado e confirmou-se pelos depoimentos e diários de estudo.

No primeiro relato, Érika fez anotações nas partituras referentes à estrutura, ao mecanismo, à dinâmica, ao caráter, à articulação, assim como à fluidez do todo na formação das seções. Identifico uma preocupação com o estudo; há descrições detalhadas dos GEs básicos e interpretativos. Apesar da falta de familiaridade com a nomenclatura dos GEs, o estudo de Érika demonstra reflexão e tem a finalidade de atingir maior direcionamento e

controle da execução para evitar o automatismo apontado no primeiro depoimento.

É enfática ao mencionar que não queria esquecer a mudança de caráter entre um trecho e outro. O receio de Érika com o esquecimento da mudança de caráter entre as seções ou as confusões com seções parecidas ou repetidas foi apontada por Chaffin et al como possivelmente um fato que ocorre na categoria de GE básico e que pode ser abordado logo no início do estudo para evitar possíveis trocas entre trechos semelhantes (2006, p. 126).

Érika anotou a repetição do padrão como GE estrutural assim como identificou as mudanças e examinou as repetições do padrão e o seu encaminhamento. Inquiriu sobre progressões ascendentes, descendentes, vai e vem dos desenhos, enfim, constatou analiticamente para fixar o material por meio do processo cognitivo.

No relato de estudo, do dia 10/08/2010, constato a inquietação de Érika com a dinâmica, os gestos e o uso do pedal. Os GEs que apresentou foram os básicos, estruturais, interpretativos e expressivos. Mas não observo até aquele momento um estudo voltado para alguma estratégia de resgate da memorização, caso ocorresse alguma falha, a não ser pelos depoimentos anteriores que estudou da menor porção até sua integração no todo.

Observo que nesse *Estudo nº. 1* de Santoro, Érika faz transferência da memória sensório-motora para a MCP por meio de repetições e a verifica se esta consolidou na MLP nas várias execuções da obra, simulando uma apresentação. A participante baseia-se no estudo por repetição, tocando diversas vezes do início ao fim durante o mesmo dia. Identifico nos primeiros relatos o predomínio da memorização cinestésica.

Há um posicionamento diferente de Érika em relação aos primeiros relatos dessa pesquisa em que afirmou ter concentrado sua memorização na memória cinestésica: “[...] tento tocar a obra do início ao fim diversas vezes, em diferentes momentos do dia”. Ou como ela mesma descreveu, “[...] em muitos outros momentos há distrações, causadas por perturbações internas e/ou externas, deixando a música acontecer de maneira ‘automática’”. A experiência pessoal advinda do tipo de estudo que realizou anterior ao conhecimento dos GEs baseou-se em aspectos interpretativos, principalmente a preocupação com as dinâmicas. Ao longo da memorização e da utilização dos guias de

execução reforçou a memorização, tornou-a mais segura em relação às repetições dos padrões ou da modificação destes e assegurou a repetição do *da capo* ao *segno*. Observo além da memória cinestésica, a analítica/interpretativa.

Érika se expressou através de associações tais como “sussurro e “gingado”, está é uma prática comum entre os músicos. Segundo Chaffin (2002, p.14), fazem parte do processo de exploração e de descobertas por meio da coleção de dados quantitativos e refletem a posição realista sobre o mundo.

Érika destacou vários pontos de partida e assinalou-os na partitura. São trechos lembrados durante a execução memorizada, por exemplo, passagens com dinâmicas, mudanças de andamentos, mudanças de padrão, entre outros. Ela expôs as fragilidades e a conscientização relacionada às indicações de andamento, o intuito de traçar um plano de ação para um desempenho direcionado para a realização artística do texto e, em relação aos GEs, uma preocupação não só motora como também interpretativa. Constatado nos relatos do estudo diário um aumento progressivo e positivo na organização do estudo e consciência a fim de assegurar a memorização.

Na execução de memória do dia 13/08/2010, Érika anotou na partitura os GEs presentes naquela ocasião. A conscientização de Érika resultou num envolvimento do processo de estudo por meio do depoimento da execução memorizada. Constatado, nesse dia, o predomínio do GE interpretativo e, em seguida do expressivo, conforme o registro do GRÁFICO 2.

Saliento que Érika manteve o pensamento direcionado por meio das ideias expressivas, do delineamento do contorno, da dinâmica, dos agrupamentos rítmicos, das repetições e das alterações na memorização do *Estudo nº 1*. Atribuo à atividade motora/cinestésica bem realizada nos estudos anteriores.

Constatado o crescimento do processo de memorização com a utilização desse protocolo por meio do nível de detalhamento das anotações e das reflexões que conduziram o estudo para a aquisição de uma memorização conscientemente controlada. Érika desenvolveu um processo cognitivo de novas estratégias em seu estudo que verifiquei pelos diários de estudo e gravações.

Os gráficos apresentados referem-se à quantidade de GEs utilizados em cada um dos registros de Érika na partitura. Os números da linha vertical correspondem à quantidade dos GEs na partitura.

O primeiro gráfico é relativo ao diário de estudo e os demais, decorrentes das execuções memorizadas.

No GRÁFICO 1, observa-se o predomínio do GE interpretativo, 42 no total, seguido pelos GEs estruturais, expressivos e básicos.

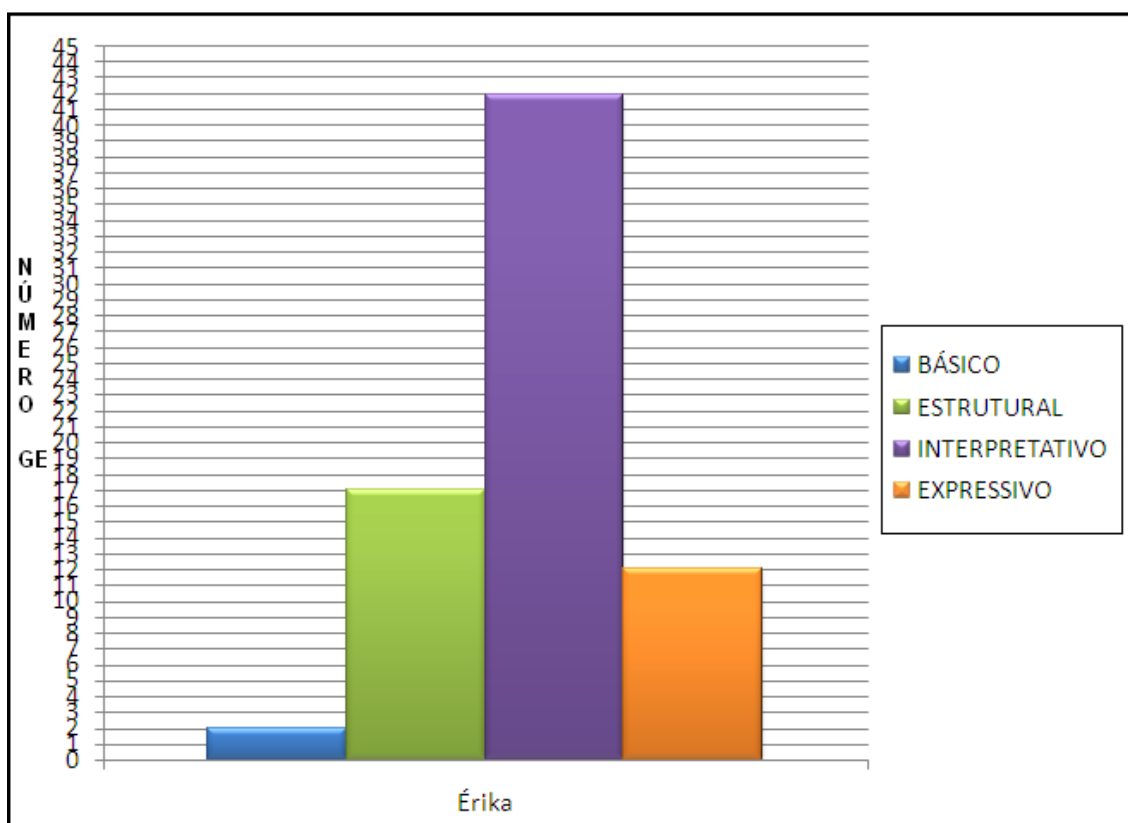


GRÁFICO 1 – COMPILAÇÃO DOS GES UTILIZADOS POR ÉRIKA DURANTE O ESTUDO

FONTE: A autora (2012).

O GRÁFICO 2 é decorrente dos guias anotados após a primeira execução memorizada.

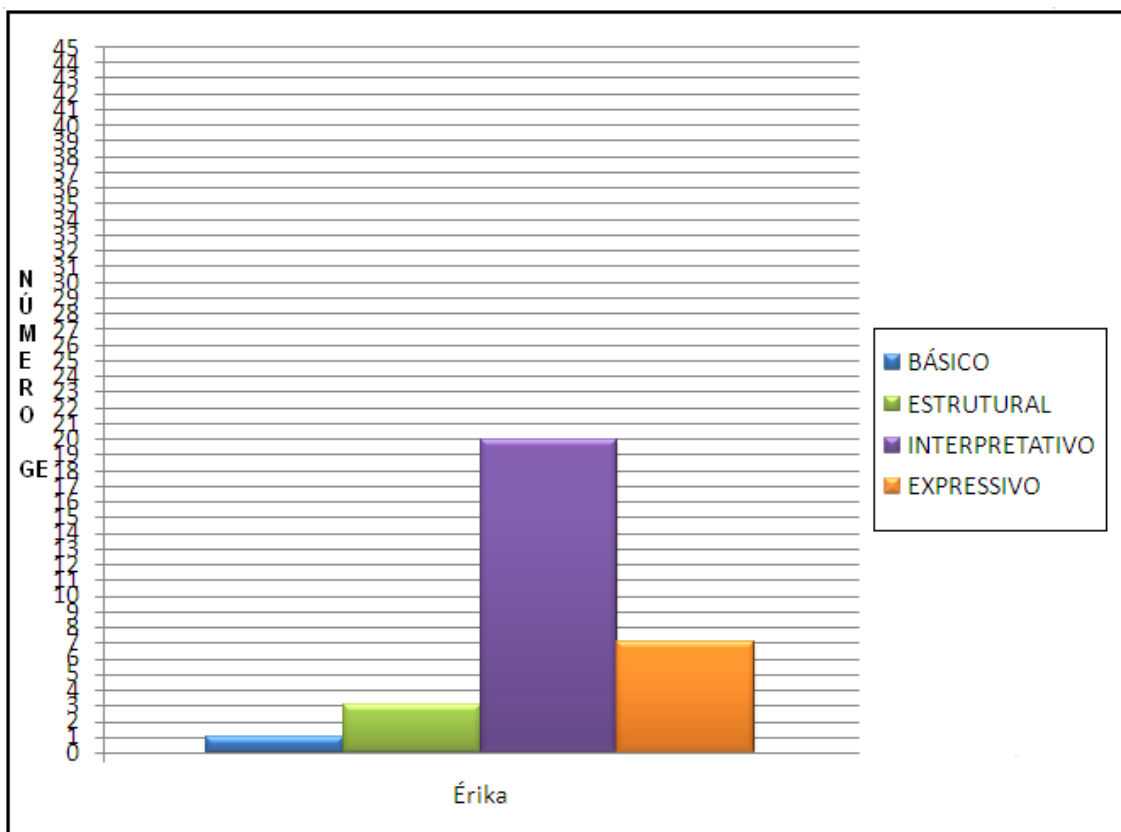


GRÁFICO 2 – GES ANOTADOS APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA, DIA

13/08/2010

FONTE: A autora (2012).

Nos registros de Érika, GRÁFICO 3, o GE básico está ausente e o GE interpretativo é predominante. Na última coleta de dados, quinta etapa (GRÁFICO 4), há uma proximidade dos GEs básicos e expressivos, quase em equilíbrio, com um leve predomínio do GE expressivo. Esse episódio coincide com os resultados das pesquisas de Chaffin realizadas com músicos profissionais. Os GEs diferem entre os músicos em função da obra estudada, do estilo musical, do instrumento, da experiência do músico e das exigências da ocasião em especial. Essas diferenças surgem pela forma que estabelecem os GEs e da forma que dependem ou confiam nesses guias. Os músicos profissionais fazem um estudo consistente, usam a estrutura musical e os GEs com os princípios de memória já desenvolvidos (GINSBORG, CHAFFIN, 2009, p. 4).

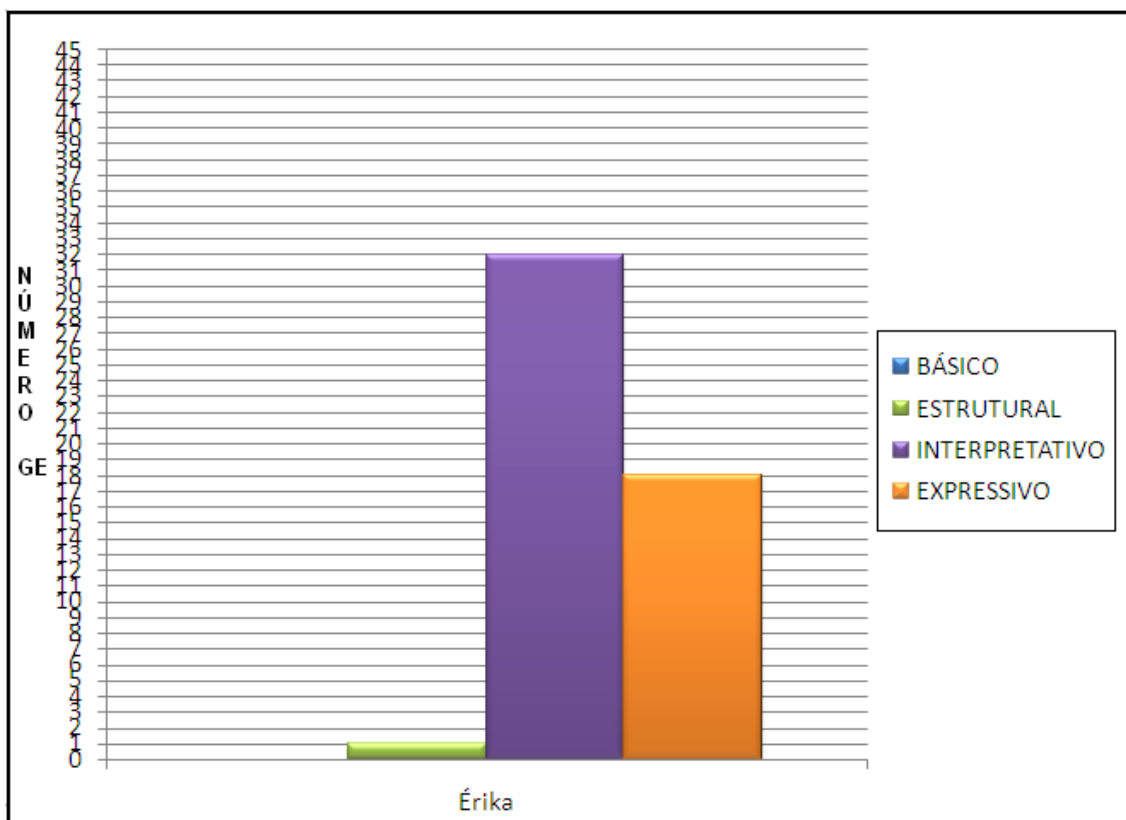


GRÁFICO 3 – ANOTAÇÕES NA PARTITURA DOS GES UTILIZADOS NA EXECUÇÃO DO DIA 15/09/2010

FONTE: A autora (2012).

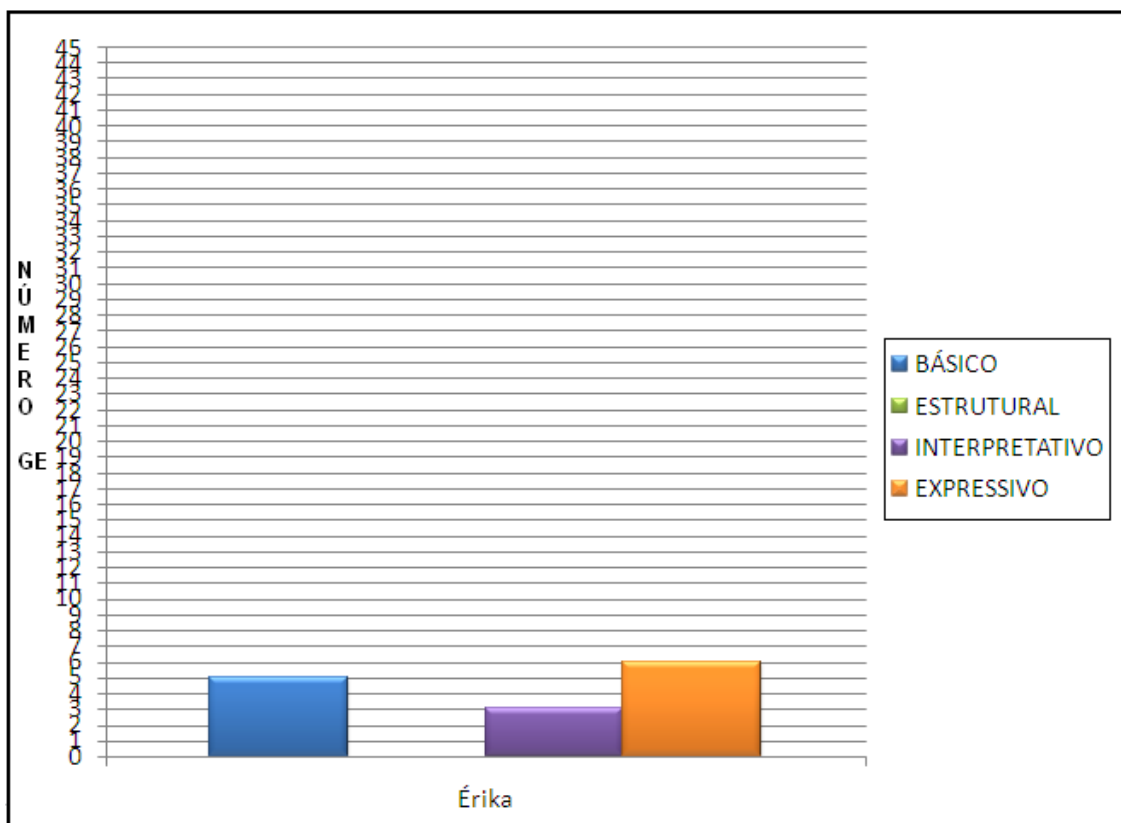


GRÁFICO 4 – ANOTAÇÕES NA PARTITURA DOS GES UTILIZADOS NA EXECUÇÃO DO DIA 20/10/2011

FONTE: A autora (2012).

Uma das atividades que Érika realizou foi a escrita memorizada do *Estudo nº. 1* durante duas horas sem consultar a partitura e longe do piano.

Ao analisar a escrita da partitura de Érika (ANEXO 5), verifico a ausência das fórmulas de compasso. Ela anotou as notas oitavadas nos compassos 1, 2, 3 e 4 da mão esquerda, porém as escreveu em registros diferentes e colocou o sinal de oitava abaixo, fato que ocorreu também nos compassos 15 e 16. Érika escreveu alguns andamentos como os das seções B, A' e B', mas se esqueceu da primeira indicação de andamento do compasso 1. Observo na escrita de Érika uma forte ligação com a topografia do teclado, fato esse que verifico pela notação das últimas notas dos compassos 5 e 6 que escreveu ré # e na partitura é escrita mi b, assim como nos compassos 7 e 8 que registrou fá # com linhas suplementares e, no original, há a mudança de clave. Até o compasso 15, Érika teve quase 100% de acertos em relação à escrita das alturas. À medida que avançou os compassos, a escrita decaiu. Por exemplo, fez uma interrupção nos compassos 17, 18 e 19 e retornou a

escrever no compasso 20 e não anotou as mudanças de compasso. A partir do compasso 15, inclusive, Érika esqueceu-se de anotar as diferentes figurações rítmicas e do compasso 23 em diante observo somente resquícios da partitura.

Verifico que Érika descreveu algumas indicações de dinâmica e ao anotar os andamentos apresentou uma recordação do GE estrutural nesse período de duas horas.

Nos seus trabalhos de investigação, Chaffin tem solicitado que músicos participantes tentem resgatar o que se lembram da partitura, reescrevendo-a. Essa atividade tem sido realizada após vários meses da última execução da obra memorizada. Imreh, por exemplo, escreveu após dois anos da última execução e conseguiu anotar a primeira página da partitura com 65% de acerto das notas. Mas, o fato importante a ser mencionado é que Imreh relatou ter se apoiado principalmente nos GEs expressivos. A seguir, a recordação foi inferior para o GE básico e declinou com o passar de cada compasso (CHAFFIN et al, 2002). Outra informação relevante refere-se ao estudo realizado com a cantora Jane Ginsborg⁵¹ e com o *Ricercare I* de Stravinsky. Após (repetidas vezes em intervalos de 8,3 meses ao longo de aproximadamente 6 anos), a cantora conseguiu 97% de exatidão no resgate. Apesar do esquecimento provocado com o passar do tempo, o resgate da partitura revelou como a partitura foi organizada na memória, ou seja, como a informação foi retida (GINSBORG; CHAFFIN, 2009, p. 3).

Érika demonstrou através de cada gravação um melhor desempenho artístico do que escrito. Porém ela relatou que a confiança de sua interpretação com o conhecimento dos GEs se manteve.

Érika alegou:

[...] Até hoje a memorização é, para mim, uma maneira de automatizar aspectos básicos, como notas e ritmo, para poder focar em aspectos mais expressivos como o toque e a dinâmica, por exemplo. Além disso, automatizar gestos (mesmo que estes correspondam a aspectos básicos da música) me ajuda a manter a fluência da *performance* naqueles momentos de nervosismo.

⁵¹ Jane Ginsborg é cantora e psicóloga. Atualmente é diretora do Editorial *Music Performance Research*, editor associado (*Performance Music*) da *Revista de Estudos Interdisciplinares da música* e da *Scientiae Musicae*.

Mais uma vez acredito que Érika desenvolveu a automatização a partir de seus estudos anteriores. Segundo seu depoimento, “os guias são os pensamentos que ocorrem durante a *performance* e que nos guiam, lembrando o que deve ser feito naquele instante”. Ela também declarou que “durante o estudo, a cada execução há sempre algo que me faz parar e refletir. Foram nesses momentos que fiz as marcações na partitura, quando já não estava marcada”. É consenso entre os músicos assim como declarou Emil Gilels: “É diferente toda vez que eu toco” (CHAFFIN; LEMIEUX; CHEN, 2007, p. 455).

Érika descreveu que no palco a situação é difícil. Relatou que “procura lembrar-se de tudo o que foi estudado, tanto os aspectos técnicos como expressivos”. E relatou que “a criatividade e a liberdade ficam por conta do instinto e do momento, quando a ansiedade não atrapalha”.

Érika ressaltou “que o momento de subir no palco não é um momento para se sentir medo ou ansiedade, mas um momento para se ter prazer de fazer, ouvir e compartilhar música com o público”. Ela comentou que procura lembrar-se desse conselho toda vez que toca publicamente.

8.2 PARTICIPANTE LINA TZOG

Esse capítulo aborda a coleta de dados realizada durante o período de 16/04/2010 a 10/12/2011.

8.2.1 Primeira etapa da pesquisa

No dia 16/04/2010 foi realizada a Avaliação Diagnóstica com a participante LINA TZOG e coletada as informações da sua prática de memorização dos *Prelúdios n.º.5 e n.º. 9* de Cláudio Santoro.

Para identificar a prática da memorização de peças musicais e os processos anteriormente utilizados, Lina respondeu o questionário n.º. 1 (ANEXO 3), de onde foram extraídos os seguintes dados:

	Memória digital	Memória visual	Memória auditiva	Combinação de tipos de memória	Memória analítica/ estrutural
Estratégia de estudo	SIM	SIM	SIM	SIM	SIM, ênfase na análise harmônica

	Frequência no uso da memorização	Utiliza algum método para memorizar	Classificação da memorização escala de 0-10	Estratégia para resgate da memorização
Estratégia de estudo	Frequentemente	SIM	9	SIM

Tempo de estudo	Apresentação em público
2 meses	2

QUADRO 7 – DADOS DO QUESTIONÁRIO N.º. 1 – AVALIAÇÃO DIAGNÓSTICA

FONTE: A autora (2010).

A participante Lina Tzog descreveu como se dá a sua prática de memorização das peças musicais estudadas:

[...] Quando começo a ler as peças, busco relações e variações entre os trechos, presto atenção nas fôrmas que o dedilhado concede à minha mão; e procuro sequências harmônicas. Na maioria das vezes eu cifro as peças. Durante todo esse processo, vou memorizando de maneira fotográfica a partitura. Isso faz com que eu tenha sempre a imagem da partitura em minha mente.

Ela afirmou que, geralmente, memoriza as obras que apresenta em público, porém se não estiver segura prefere tocar com partitura e explicou o seu processo relatando: “[...] começo a me sentir segura com alguma peça, quando eu a conheço (toco, ouço, analiso e visualizo) por mais ou menos um mês”.

Lina Tzog descreveu o momento da apresentação, da seguinte maneira: “penso em muitas coisas durante minha execução: na partitura ‘fotografada’ na minha mente; um som ideal; expressividade; reação e interação com o público”. Lina afirmou ainda que a memória mais importante é a visual e explicou “[...] não é o visual de olhar para o teclado, mas o visual ‘virtual’ da partitura”.

A memória fotográfica, também era utilizada por pianistas de reconhecida atuação, tais como Claudio Arrau, Guiomar Novaes, Artur Schnabel e John Browning, entre outros (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002, p. 37). Porém pesquisas a esse respeito relatam que alguns pianistas se perturbam quando trocam a partitura para uma de outra edição. Esse é o caso, por exemplo, do pianista Leon Fleischer (Id., 2002, p. 37)

Lina também declarou utilizar outros tipos de memória e suas combinações para o seu estudo. Ela salientou que, quando passa por algum problema durante a execução da peça memorizada, ela tenta “[...] retomar a peça num próximo trecho ou compasso”.

Lina Tzog descreveu como verifica sua memória:

[...] Eu testo minha memória desde quando eu começo a ler as peças, tentando me lembrar da partitura longe de ambientes musicais (piano, faculdade, loja de instrumentos, entre outros).

Em um dos relatos, Lina contou que também estuda fora do piano com frequência.

8.2.2 Segunda etapa da pesquisa

Essa etapa foi realizada 12 semanas após o primeiro encontro. Lina Tzog gravou sua execução e depois teve 2 horas para escrever na forma de partitura o que conseguiu resgatar de memória dos *Prelúdios*. A participante declarou que não só tocou de cor na última vez que apresentou esses Prelúdios como na primeira apresentação. Afirmou “[...] sempre os toquei de cor”.

	Última execução pública memorizada	Número de vezes que apresentou	Estimativa de horas de estudo	Tempo para reaprendê-la	Confiante para apresentar publicamente
Estudo			10	3 horas	
Execução de memória	SIM	2			Sim, desde que ficasse estudando com a partitura por mais uma hora

QUADRO 8 – DADOS DO QUESTIONÁRIO Nº. 2 REALIZADO APÓS A PRIMEIRA GRAVAÇÃO

FONTE: LINA TZOG (2010).

Lina expôs passo a passo, como fez para reavivar sua memorização:

[...] Comecei estudando devagar e bem lento (ao piano) com a partitura. Fiquei estudando a partitura (longe do piano). Tentava tocá-la por pensamento (sem piano e sem partitura). Toquei de cor ao piano.

O relato de Lina Tzog evidenciou o predomínio da memória visual, como ela mesma afirmou na primeira etapa da pesquisa. Ao assegurar que, para se sentir confiante em uma execução pública precisa de mais uma hora de estudo, não explicitou o que faria durante essa hora extra.

Lina deu fortes evidências da sincronização entre a memória visual e a auditiva. O depoimento que apontou essa afirmativa diz: “penso na partitura e em todas as anotações de aulas, além do som que tento produzir através do instrumento”.

8.2.3 Terceira etapa da pesquisa

Essa etapa foi realizada após seis semanas do segundo encontro. Lina Tzog entregou os diários de estudo e as partituras com as anotações dos GEs. Ela foi solicitada a realizar uma execução memorizada e, após essa atividade, anotou novamente os GEs utilizados.

PRELÚDIO Nº. 5

As FIGURAS 51 a 55, correspondem aos GEs assinalados no *Prelúdio nº. 5*.

LEGENDA

GE básico: azul.

GE estrutural: verde.

GE interpretativo: rosa.

GE expressivo: vermelho.

No GE básico, FIGURA 51, Lina afirmou:

[...] Penso nas notas dos compassos 3, 7, 11 e 12 como se fossem variações da ideia principal. Preciso me lembrar das respirações dos compassos 4 e 9. Tenho que pensar bastante na mão esquerda no compasso 14.

Observo que a participante assinalou os compassos 3, 7, 11 e 12 como GEs básicos, justificou que são variações da ideia principal dos compassos 1 e 2, porque “pensa nas notas”.

assinalar as notas dobradas da mão esquerda (que são diferentes), confundia-as com as notas dobradas da mão direita, visto serem as mesmas notas escritas em registros diferentes. Lina Tzog argumentou que não nomeou GE estrutural e sim GE básico pela troca que fazia tanto em relação aos intervalos quanto ao dedilhado.

No diário de estudo, Lina escreveu como entende a estrutura desse *Prelúdio nº. 5*: “Penso em três partes que partem de uma mesma ideia” (FIGURA 52).

[...] Penso nos *pp* (compasso 1), *p* (compasso 5), *mp* (compasso 10) como um grande crescendo. A independência dos fraseados do compasso sete exigem certa atenção. O *f* do compasso oito é uma preparação para o grande clímax do compasso treze, com *ff*. A sequência de fraseado de dois dos compassos 13 a 15 são importantes. E ao fim, o *pp* da última nota.

GE INTERPRETATIVO

Tampla 1

10/08/10

Andante

Préludio Nº 5

Claudio Santoro

pp

p

mp

ff

pp

rit.

rall.

Andante

FIGURA 53 – GE INTERPRETATIVO

FONTE: LINA TZOG (2010).

Em relação ao GE expressivo (FIGURA 54), Lina apresentou a seguinte metáfora:

[...] Imagino um lago bem cristalino antes de começar a tocar esse Prelúdio, com peixes coloridos na beira. E a linha melódica me parece como uma agitação desse lago calmo. E os acordes dissonantes dos compassos 8 e 13 como pequenas ondas que quebram na borda desse lago.

Handwritten musical score for "Prelúdio Nº 5" by Claudio Santoro. The score is written in G major, 4/4 time, and is marked "Andante". It features several expressive markings in red: "GE EXPRESSIVO" at the top left, "COMO UM LAGO CRISTALINO" in the middle, and "INTENS" at the bottom left. The score includes dynamic markings like "pp", "p", "mp cresc.", and "ff", as well as performance instructions like "Tutti I", "rall.", and "Marcato". The piece concludes with a double bar line and a fermata.

FIGURA 54 – GE EXPRESSIVO

FONTE: LINA TZOG (2010).

Ao relatar sobre o GE expressivo, Lina Tzog fez uma alusão e construiu uma imagem artística ao descrever com palavras o que imaginou

para criar a emoção desejada para esse *Prelúdio*. Heinrich Neuhaus, o notável pedagogo e pianista, comenta que essa “imagem artística” ocorre no nível subconsciente e é o resultado do processo de familiarização com uma nova peça (NEUHAUS, 1985, p. 17). Nos três períodos iniciais de aprendizado Lisboa⁵² usa a categoria de GEs expressivos cada vez que inicia a sessão de estudo, indicando que ela começa o estudo com a imagem artística (CHAFFIN; LISBOA; LOGAN; BEGOSH, 2009, p. 13).

Na FIGURA 55, encontram-se os GEs básicos, estruturais, interpretativos e expressivos reunidos em uma mesma partitura.

The image shows a handwritten musical score for 'Prelúdio Nº 5' by Claudio Santoro. The score is written in G major, 4/4 time, and is marked 'Andante'. The title 'Como um Lago Cristalino' is written in red ink. The score is annotated with various markings and instructions:

- Measure 1:** A green circle with the number '1' is next to the first measure. The dynamic marking 'pp.' is circled in pink.
- Measure 2:** A green circle with the number '2' is next to the first measure. The dynamic marking 'p' is circled in pink.
- Measure 3:** A green circle with the number '3' is next to the first measure. The dynamic marking 'mp cresc.' is circled in pink.
- Measure 4:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 5:** A red circle with the word 'MANSANTE' and the dynamic marking 'f' is next to the first measure.
- Measure 6:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 7:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 8:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 9:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 10:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 11:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 12:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 13:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 14:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 15:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 16:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 17:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 18:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 19:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 20:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 21:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 22:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 23:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 24:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 25:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 26:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 27:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 28:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 29:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 30:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 31:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 32:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 33:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 34:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 35:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 36:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 37:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 38:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 39:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 40:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 41:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 42:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 43:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 44:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 45:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 46:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 47:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 48:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 49:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 50:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 51:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 52:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 53:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 54:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 55:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 56:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 57:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 58:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 59:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 60:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 61:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 62:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 63:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 64:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 65:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 66:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 67:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 68:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 69:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 70:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 71:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 72:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 73:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 74:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 75:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 76:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 77:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 78:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 79:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.
- Measure 80:** A red circle with the word 'INTENSIVO' and the dynamic marking 'ff' is next to the first measure.

FIGURA 55 – COMPILAÇÃO DOS GES BÁSICOS, ESTRUTURAIS,

⁵² Tania Lisboa é violoncelista atualmente é Prof^a. Dr^a. no *Orpheus Institute* na Bélgica e na *Royal College of Music* em Londres, onde faz parte do corpo docente e integra o Centro de Pesquisa em Ciência da Performance.

INTERPRETATIVOS E EXPRESSIVOS

FONTE: LINA TZOG (2010).

PRELÚDIO Nº. 9

As partituras das FIGURAS 56 a 60 foram assinaladas por Lina Tzog após 6 semanas do segundo encontro, juntamente com os diários de estudo.

LEGENDA

GE básico: azul.

GE estrutural: verde.

GE interpretativo: rosa.

GE expressivo: vermelho.

Na FIGURA 56, Lina referiu-se aos GEs básicos e descreveu:

[...] Penso nas diferenças das ligaduras dos compasso 2 e 10; na duração dos tempos das notas do terceiro compasso; na forma do acorde do compasso 12 e na diferença das notas dos compasso 11 e 12.

GE BÁSICO

no/02/10 2

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Lento N° 9". The score is written on two staves, Treble and Bass clef. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into several systems. The first system starts with "affet." and "cresc." markings. The second system has "a tempo" and "pppp" markings. The third system is marked "Lento N° 9" and includes "cresc." and "pp" markings. The fourth system has "dim..." and "rit." markings. The fifth system has "dim" and "pp" markings. The score is annotated with blue ink, including the title "GE BÁSICO" in the top left, the number "no/02/10 2" in the top right, and several blue circles and boxes around specific notes and chords. There are also blue arrows pointing to certain parts of the score.

Lento N° 9

FIGURA 56 – GES BÁSICOS

FONTE: LINA TZOG (2010).

Lina mencionou a diferença dos compassos 2 e 10, que num primeiro olhar aparentemente parecem semelhantes; com um olhar mais atento, verifica-se que o compasso 10 apresenta ligadura de prolongação no fá 3 e, o que não ocorre no compasso 2 como se observa na FIGURA 57.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Lento No. 9". It consists of two systems of music. The first system contains measures 1, 2, and 3. The second system contains measures 10, 11, 12, and 13. The music is written on a grand staff (treble and bass clefs) in 3/4 time. In measure 2, the note F3 in the treble clef is circled in blue. In measure 10, the note F3 in the treble clef is also circled in blue, and a blue arrow points to it from the right, indicating a fermata. The score includes dynamics such as "pp" and "cresc." and various accidentals.

FIGURA 57 – DIFERENÇAS DOS COMPASSOS 2 E 10
 FONTE: LINA TZOG (2010).

Lina afirmou que, durante o estudo, confundia a duração das notas dos compassos 2, 3 e 10. Ela relatou que tocava notas erradas, como por exemplo, repetia o si bemol, do compasso 11 na execução do compasso 12, portanto não tocava a nota dó 4 assinalada. Ao assinalar as notas do compasso 3, justificou que as soltava antes, não preenchendo o valor indicado de uma semínima pontuada.

Sobre o GE estrutural da FIGURA 58, Lina comentou “[...] assim como no Prelúdio anterior, visualizo esse *Prelúdio n.º 9* em três partes; ou em duas, sendo a última (A modificado) com citações das outras duas”.

GE ESTRUTURAL

no108/10 2

Lento Nº 9

ppp

cresc.

pp

dim...

pp

dim...

A modificação rit.

FIGURA 58 – GE ESTRUTURAL

FONTE: LINA TZOG (2010).

Nos GEs interpretativos da FIGURA 59, Lina novamente refletiu sobre a dinâmica inicial, expressando-se: “[...] penso no “pp” do primeiro compasso

antes de começar o *Prelúdio nº. 9*; nos *crescendos* dos compassos 4 e 6 que levam ao “*ff*” do compasso 7; além do *diminuindo* do compasso 8”.

6E
INTERPRETATIVO

NO/OS/NO 2

affet. e cresc.

a Tempo

Lento Nº 9

ff

cresc.

dim...

rit.

ppp

rall.

FIGURA 59 – GE INTERPRETATIVO COMPASSOS 1-4-6-7-8

FONTE: LINA TZOG (2010).

Lina expôs que não anotou o *ritenuto* do compasso 9 por estar confiante de sua execução, marcou somente os locais onde não realizava a dinâmica indicada pelo compositor.

Relatou metaforicamente os GEs expressivos da FIGURA 60:

[...] Imagino pequenas ondas nas figuras musicais iniciais. No compasso 4 sinto uma sensação de acomodação e maciez no acorde do segundo tempo. Por fim vejo o grande acorde do compasso 7, como uma grande onda que bate em um rochedo de forma decidida e precisa.

GE EXPRESSIVO no 102/10 2

affet. e cresc. *f* *a Tempo*

Lento **COMO ONDINHAS** *rall.* *ppp*

MACIO *cresc.*

DECIDIDO *dim...* *ret.*

dim... *ppp*

FIGURA 60 – GE EXPRESSIVO

FONTE: LINA TZOG (2010).

Na partitura abaixo, FIGURA 61, Lina Tzog agrupou os GEs básicos, estruturais, interpretativos e expressivos.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Lento como ANDINAS Nº 9". The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is in 4/4 time and features a variety of notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- System 1:** The tempo/mood is indicated as "Lento como ANDINAS Nº 9". A circled letter "A" is placed above the first measure. The dynamic marking "pp" is circled in pink below the first measure. A "cresc." marking is written below the second measure.
- System 2:** A circled letter "B" is placed above the second measure. The word "macio" is written in red below the first measure. A "cresc." marking is written below the first measure. A pink oval highlights a section of the bass line at the end of the system.
- System 3:** A large red oval highlights the first measure, containing the word "DECIDIDO" in red. A "dim." marking is written below the second measure. A circled letter "A" is placed above the final measure, with the word "modificando" written in green below it. A "rit." marking is written below the final measure.
- System 4:** A blue box highlights a section of the bass line in the second measure. A "pp" marking is written below the first measure.

FIGURA 61 – COMPILAÇÃO DOS GES BÁSICOS, ESTRUTURAIS, INTERPRETATIVOS E EXPRESSIVOS

FONTE: LINA TZOG (2010).

8.2.4 Quarta etapa da pesquisa

8.2.4.1 GEs registrado no dia 13/08/2010

A partir da FIGURA 62, as anotações dos GEs empregados correspondem aos guias utilizados após a execução memorizada.

The image shows a handwritten musical score for 'Prelúdio Nº 5' by Claudio Santoro. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andante' and the mood is 'LAGO CRISTALINO'. The score is annotated with various performance instructions and markings:

- Red annotations:** '1' in a circle, '2' in a circle, '3' in a circle, 'MARCATO', and 'DECIDIDO'.
- Blue annotations:** Boxes around specific notes and phrases, and a 'rit.' marking.
- Other markings:** 'pp', 'mp', 'f', 'p', 'cresc.', 'dim.', 'poco', 'rit.', and 'And.'.

At the bottom of the page, there is a handwritten note: '* Pausas no pedal, esquerda, já que preciso de mais força para isso, do que'.

FIGURA 62 – GES BÁSICOS, ESTRUTURAIS, INTERPRETATIVOS E EXPRESSIVOS, ANOTADOS APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08/2010

FONTE: LINA TZOG (2010).

Em seguida à execução, Lina Tzog anotou os guias empregados e acrescentou uma nota na partitura “[...] pensei no pedal esquerdo, já que precisei de mais força para acioná-lo do que no piano que estudo geralmente. Isso ocorreu principalmente nos *pp*”.

As anotações dos GEs expressivos e básicos dessa execução do dia 13/08/2010 estão diminuídas em relação aos GEs anotados no diário de estudo. Estudos realizados por Chaffin et al apontam que, quando um artista direciona demais o pensamento aos GEs básicos, as possibilidades de criatividade musical tornam-se limitadas. A pesquisa com Imreh mostra que há pequena diferença, mas estatisticamente confiável, dos efeitos dos GEs expressivos e básicos na execução do CD, em comparação com as execuções práticas nos dias que antecederam a sessão de gravação (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 127). Intérpretes experientes selecionam estrategicamente os guias que precisam durante a execução com o propósito de alcançar os efeitos musicais e técnicos que desejam (LISBOA; CHAFFIN; LOGAN; BEGOSH, 2007, p. 161-162).

A diferença da anotação dos GEs interpretativos nos compassos 13, 14 e 15 (FIGURA 63) em relação aos GEs anotados como básicos (FIGURA 64) deixam transparecer uma indefinição em relação às duas categorias. No compasso 13, também há diferença do GE expressivo no qual Lina escreveu “intenso” na FIGURA 63 e “decidido” na FIGURA 64.

The image shows a handwritten musical score for three measures (13, 14, and 15) of a piece. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score is annotated with red and blue markings. Red circles highlight specific notes and dynamics like 'intenso' and 'pp'. Blue boxes highlight other notes and dynamics like 'ff' and 'p'.

FIGURA 63 – *PRELÚDIO Nº. 5*, ANOTAÇÃO DO GE EXPRESSIVO NO DIÁRIO DE ESTUDO DOS COMPASSOS 13-14-15

FONTE: LINA TZOG (2010).



FIGURA 64 – LINA TZOG, PRELÚDIO N.º 5 DIFERENÇAS DE ANOTAÇÃO NA PRIMEIRA EXECUÇÃO MEMORIZADA DOS COMPASSOS 13-14-15
 FONTE: LINA TZOG (2010).

Ao observar as FIGURAS 63 e 64, concordo com a segunda anotação de Lina (FIGURA 57) dos compassos 13, 14 e 15 como GE básico em vez do interpretativo (FIGURA 63). Lina enfatizou esse fato em seus diários de estudo: “[...] a sequência de fraseado de dois dos compassos 13 a 15 são importantes”. Isso demonstra preocupação da participante com as ligaduras desde a entrega da primeira partitura (FIGURA 53).

Atribuo essa divergência dos GEs como um amadurecimento da pianista em relação à obra assim como o emprego dessas novas estratégias, uma maior familiaridade com os GEs e o desejo de enfatizar o que se pretende atingir. Pianistas em nível de excelência e de renome afirmam sobre os processos de maturação e as diferenças evidenciadas nas execuções de uma mesma obra (CHAFFIN et al, 2006, p. 455-472).

O estudo diário pode ser entendido como uma oportunidade para a verificação das pequenas mudanças que vão ocorrendo. Assim, um dedilhado inicialmente escolhido pode ser trocado mais tarde para que um efeito mais artístico seja alcançado e essa troca é benéfica. O bom estudo traz resultados positivos e um progresso para patamares mais elevados da realização artística. Por essa razão, o estudo precisa ser realizado com deliberação e não com mera repetição. O estudo é o momento da reflexão ativa.

Ao realizar uma execução memorizada, a espontaneidade é momentânea e, apesar das horas e horas gastas no instrumento, mudanças são passíveis de ocorrer. Assim, acredito que até mesmo os GEs se modificarão com o avanço e a maturidade da obra estudada. Com respeito a

esse fato, Chaffin afirma “Emil Gilels está certo, toda execução é diferente” e observa que as diferenças não são limitadas a uma única passagem, são o produto de processos sistemáticos, não apenas variações aleatórias. Para o autor, os músicos experientes mantêm flexibilidade e espontaneidade em suas execuções (2006, p. 469).

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Lento Nº 9". The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is in a slow tempo, indicated by the word "Lento" at the top. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in different colors are present throughout the score: a pink box around a dynamic marking, red text for "cresc.", "Diciplino", and "rit.", green text for "Amorificado", and blue boxes around specific notes and chords. The annotations appear to be made after a performance, as mentioned in the caption.

FIGURA 65 – LINA TZOG, GES BÁSICOS, O ESTRUTURAL, OS INTERPRETATIVOS E OS EXPRESSIVOS ANOTADOS APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DO DIA 13/08/2010

FONTE: LINA TZOG (2010).

A FIGURA 65 corresponde às anotações dos GEs após a primeira execução memorizada. Assim como ocorreu no *Prelúdio nº. 5*, há uma

diminuição das anotações em relação às anotações do diário de estudo. Esse fato é o que Chaffin et al relatam “os guias como são preparados na prática do estudo e geralmente estão automatizados quando vão para o palco” (CHAFFIN; DEMOS; CRAWFORD, 2009, p. 109). Por isso, nem sempre o músico pensa sobre todos os aspectos anotados durante o estudo. Nas pesquisas de Chaffin com músicos profissionais, muitas das decisões que um músico pensa na prática são aplicadas automaticamente durante a execução pública (GINSBORG; CHAFFIN, 2011, p. 3).

8.2.5 Quinta etapa da pesquisa

8.2.5.1 Guias de execução registrado no dia 15/09/2010

Decorridas quatro semanas, foi realizada a segunda gravação de áudio e vídeo.

As FIGURAS 66 e 67 correspondem aos GEs utilizados após a execução memorizada. Essa apresentação foi pública e ocorreu no Auditório da EMBAP.

A categoria GE expressivo não foi mencionada nessa apresentação memorizada do *Prelúdio nº. 5* (FIGURA 66). Nas anotações são encontrados os GEs básicos (compassos 7, 11), estruturais (compassos 1, 5, 10) e interpretativos (compassos 1, 5, 8, 10, 13 e 17).

The image shows a handwritten musical score for 'Prelúdio Nº 5' by Claudio Santoro. The score is written on five systems of staves. The first system is marked 'Tutti I' and the second system is marked 'Andante'. The title 'Prelúdio Nº 5' and the composer's name 'Claudio Santoro' are written in the center. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp', 'p', 'mp', 'mf', 'ff', 'rit.', and 'cresc.'. There are also handwritten annotations in green and blue circles and boxes, and the phrase 'el palome' is written at the bottom.

FIGURA 66 – *PRELÚDIO Nº. 5* REFERENTE À GRAVAÇÃO DO DIA 15/09/2010
 FONTE: LINA TZOG (2010).

No *Prelúdio nº. 9* (FIGURA 67) se observa os GEs básicos (compasso 7 e 12), interpretativos (compasso 1), expressivos (compasso 4 e 7) e a ausência do estrutural.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Lento Nº 9". The score is written on ten staves, with the first two staves showing a more complex rhythmic and melodic structure. The piece is marked "Lento" and "Nº 9". It includes various dynamics such as "ppp", "cresc.", "f", "rit.", and "a tempo". There are also tempo markings like "rall." and "a tempo". The score is annotated with blue and red markings, including a blue box around a section of the first system and a red box around a section of the second system. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

FIGURA 67 – PRELÚDIO Nº. 9 REFERENTE À GRAVAÇÃO DO DIA 15/09/2010
 FONTE: LINA TZOG (2010).

Nos dois *Prelúdios*, constata-se uma diminuição nos registros dos GEs, portanto a incorporação e automatização ocorreram com o estudo deliberado da memorização e com estratégias direcionadas.

8.2.6 Sexta etapa da pesquisa

8.2.6.1 Guias de execução registrado em 20/10/2011

Após 56 semanas, ocorreu a última gravação dos *Prelúdios n.º 5 e n.º 9* e, em seguida, foi solicitado à Lina anotar os GEs utilizados. Nessa etapa, Lina escreveu as partituras dos dois *Prelúdios*, sem consulta e sem piano.

Os GEs anotados referente no *Prelúdio n.º 5* (FIGURA 68) foram os básicos (compassos 4, 15), estruturais (compassos 1, 5, e 10), interpretativos (compassos 1, 5, 8, 10 e 13) e expressivos (compassos 1 e 13).

The image shows a handwritten musical score for 'Prelúdio nº 5' by Claudio Santoro. The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Andante' and the mood is 'pacientemente!!'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Handwritten annotations in red and black ink are scattered throughout, including 'pacientemente!!', 'Andante', 'Como umy Agua Gubalina!', 'pp', 'mf', 'f', 'rit.', 'poco', 't.kmpo', 'mp cresc.', 'ff intonso', 'encantado', and 'el calone'. The score is numbered 1, 5, 9, and 13 at the beginning of each system. The name 'Claudio Santoro' is written in the top right corner.

FIGURA 68 – GES ANOTADOS APÓS A ÚLTIMA GRAVAÇÃO
 FONTE: LINA TZOG (2011).

Com o distanciamento da coleta de dados entre a penúltima e a última gravação, constato diferenças nas anotações dos GEs. Nessa sexta etapa, por exemplo, os GEs básicos do *Prelúdio nº. 5* (FIGURA 68) encontram-se nos compassos 4 e 14, e na quinta etapa ela os assinala nos compassos 7 e 11 (FIGURA 66).

No *Prelúdio nº. 9*, o GE estrutural está ausente na FIGURA 67 (quinta etapa) e na sexta etapa o GE estrutural apresenta-se nos compassos 1, 5 e 10 (FIGURA 69).

A FIGURA 69 apresenta os GEs básicos nos compassos 2, 10, 11 e 12; estruturais nos compassos 1, 5 e 10; interpretativos nos compassos 1 e 7 e os expressivos nos compassos 4 e 7.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Lento No. 9". The score is written on four systems of staves, each system containing a treble and bass clef staff. The music is in common time (C) and features various rhythmic patterns and dynamics. Key annotations include:

- System 1 (Measures 1-3):** Starts with a green arrow pointing to measure 1. Measure 2 has a blue arrow pointing to a note. Measure 3 has a blue arrow pointing to a note.
- System 2 (Measures 4-6):** Measure 4 has a green arrow pointing to a note. Measure 5 has a green arrow pointing to a note. Measure 6 has a blue arrow pointing to a note. Dynamics include *pp*, *cresc.*, and *rit.*
- System 3 (Measures 7-9):** Measure 7 has a red arrow pointing to a note. Measure 8 has a red arrow pointing to a note. Measure 9 has a red arrow pointing to a note. Dynamics include *dec. p. b.*, *dim...*, and *rit.*
- System 4 (Measures 10-12):** Measure 10 has a green arrow pointing to a note. Measure 11 has a blue arrow pointing to a note. Measure 12 has a blue arrow pointing to a note. Dynamics include *ff*, *dim*, and *pp*.

 The score is annotated with various performance instructions and markings, including dynamic markings, articulation marks, and tempo indications.

FIGURA 69 – GES ANOTADOS DA ÚLTIMA GRAVAÇÃO

FONTE: LINA TZOG (2011).

Nessa última etapa da pesquisa, após a gravação dos *Prelúdios n.º 5 e n.º 9*, pedi a Lina Tzog que escrevesse tudo o que pudesse recordar das partituras. Entretanto, essa é uma atividade bastante inusitada para os pianistas em geral, mas ela concordou em realizar a tarefa. Na recuperação da partitura do *Prelúdio n.º 5*, sua escrita denota uma forte influência dos GEs

interpretativos e estruturais e isso se torna aparente pelo registro das dinâmicas e das barras duplas que coincidem com as seções demarcadas anteriormente em suas partituras.

Nas anotações após as execuções memorizadas do *Prelúdio nº. 5*, pode ser observada a presença constante dos GEs estruturais, fato esse apontado em todos os gráficos (GRÁFICOS 5, 6, 7 e 8). Verifico que ao deliberar sobre essa categoria de guia no seu estudo prévio, ela o mantém até mesmo no resgate do material musical escrito (FIGURA 70).

The image shows a handwritten musical score for 'Prelúdio 5'. The title is written at the top. The score is written on three systems of grand staff notation (treble and bass clefs). The first system starts with a piano (*pp*) dynamic and includes a double bar line. The second system starts with a piano (*p*) dynamic and includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a double bar line. The handwriting is clear and legible.

FIGURA 70 – ESCRITA DO *PRELÚDIO Nº. 5*
FONTE: LINA TZOG (2011).

Pesquisas anteriores realizadas por G. Imreh apontam que a recuperação da memória processa-se com maior chance de sucesso nos inícios das seções do que em outros trechos, após o transcurso de dois anos sem que a obra fosse executada (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 343). Essa mesma característica ocorre com a recordação de Lina. Ela se recorda melhor dos segmentos iniciais do *Prelúdio nº. 5*.

Lina atém-se principalmente ao registro das alturas, não anota a fórmula de compasso como também não o faz com o andamento. Mas, ela escreve as notas e o compasso 1 como se estivesse com a topografia do teclado bem presente em sua mente, recorda os aspectos sonoros das notas e utiliza o recurso da escrita enarmônica. A partitura apesar de incompleta mostra o resgate de segmentos de frases nas quais o início é mais claro e completo e, a partir do terceiro compasso de cada frase, a memória decai consideravelmente.

No decorrer dessa atividade, a capacidade de recuperação de memória do *Prelúdio nº. 9* mostrou-se bastante enfraquecida, pois não obteve um resgate completo; omitiu dados significativos tais como a fórmula de compasso, entre outras e formulo a hipótese de que a participante tenha de fato se baseado mais na memória cinestésica visto seu empenho na realização mecânica da peça. Mesmo assim, ela registra, ainda que com lacunas, os quatro primeiros compassos. Em seguida, há o decaimento de sua memória e ela consegue anotar algumas reminiscências dos compassos 6, 7, 9, 10, 12 e 13 (FIGURA 71).

Ao resgatar a indicação de dinâmica, o *ff* e parte do acorde, esse fato coincide com registros anteriores que Lina registrou como GEs interpretativos e expressivos e, anotou nas partituras anteriores o caráter “decidido” (FIGURA 71).



FIGURA 71 – ESCRITA DO *PRELÚDIO Nº. 9*

FONTE: LINA TZOG (2011).

Nas pesquisas que relatam sobre a escrita da partitura, o principal marco da memória recai sobre os GEs estruturais e expressivos e, vale a pena salientar que, a recuperação processa-se por meio da lembrança dos efeitos dos diferentes tipos de GEs (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 122).

Com essa tentativa de recuperar a partitura por escrito, Chaffin et al têm por objetivo identificar como se processa a organização mental da obra justamente pelas falhas, lacunas e informações não resgatadas. Como a memória retém melhor os conteúdos iniciais na maioria das tarefas propostas, verifica-se também na escrita de música que o efeito da posição serial indica como agrupamentos significativos se organizam na memória (CHAFFIN et al., 2002, p. 212). Ao solicitar que esse procedimento fosse adotado, pude verificar

quais GEs auxiliaram a recordação e como se processou a coordenação mental para realizar tal proeza.

8.2.7 Considerações finais sobre a participante Lina Tzog

As três gravações foram realizadas com piano acústico, sendo duas no piano de cauda e uma no piano de armário. Segundo Barros, o tipo de instrumento pode influenciar tanto os aspectos interpretativos quanto os de cunho mecânico e de desempenho (2008, p. 228).

No primeiro depoimento, Lina Tzog relatou ter domínio da obra e afirmou saber o que desejava realizar na sua interpretação. É possível deduzir que durante o estudo e na memorização desenvolveu a imagem artística⁵³. Assim como relatados nas pesquisas de Chaffin com instrumentistas colaboradores, Lina também parte do que Neuhaus preconizou sobre a familiaridade com uma nova obra musical e o quanto os músicos ganham ao desenvolverem uma “imagem artística” (1985, p. 19).

A imagem artística, segundo Chaffin, pode ser a representação da atenção que o músico volta para a estrutura, assim como os guias de execução e a interpretação; se a execução é afetada pela estrutura formal sugere-se que a imagem musical seja organizada pelas seções mais importantes ou salientes na partitura (CHAFFIN et al, 2003, p. 470). Chaffin salienta que o músico deve buscar uma ideia clara desde as fases iniciais do estudo, tais como uma imagem artística, os melhores dedilhados, a resolução dos aspectos motores básicos, ou seja, o músico pode tomar decisões interpretativas que deseja realizar (CHAFFIN et al, 2003, p. 466).

Ao recordar as peças selecionadas, Lina foi anotando nas partituras os GEs utilizados tanto no processo de estudo quanto depois das gravações. Observei que Lina sentiu-se confortável em admitir um novo estágio de

⁵³ Segundo Neuhaus: “Imagem artística de uma obra musical é a própria música, matéria sonora viva, linguagem musical com suas partes chamadas de melodias, harmonias, polifonias; com suas formas estruturais; com seu conteúdo poético e emocional”. (NEUHAUS; HEINRICH, 1985, p. 32 e 33).

conscientização na sua memorização. Ela também se referiu à possibilidade de deslizes e dos rápidos resgates proporcionados pelos GEs.

Lina apresentou um envolvimento de três tipos de memória: a analítica, visual e auditiva. Ao descrever que cifra as obras para memorizar procurou, por meio da estrutura harmônica, criar uma ferramenta que lhe assegurou e amparou sua execução. Mas, parece priorizar a combinação das memórias visual e auditiva ao relatar que procurou lembrar-se da partitura longe dos ambientes musicais, ao mesmo tempo em que utilizou um tipo de memória visual, a memória fotográfica⁵⁴. Lina imaginou o som e o denominou de “som ideal”, ela afirmou que se sente segura para tocar de memória quando “toca, ouve, analisa e visualiza” a peça. Chaffin assinala que, apesar da frequente utilização do termo “fotográfico”, psicólogos atualmente apontam que nenhuma memória pode verdadeiramente receber este rótulo (2002, p. 37). A memória, como abordada anteriormente, também depende da emoção para ser reconstruída e para que as lacunas sejam preenchidas.

Observo a preocupação de Lina com as articulações do *Prelúdio nº. 5*, como apresentadas nas FIGURAS 63 e 64. Ela anotou o mesmo local com GEs diferentes no estudo e na primeira gravação, remetendo ora para a categoria dos GEs interpretativos e ora para os básicos. Estudos mostram que pianistas reportam diferentes categorias para um mesmo evento. E Chaffin aponta que um dos benefícios do estudo com os GEs é permitir dar ao intérprete execuções muito semelhantes em diferentes condições, isso inclui as mudanças de estados mentais e emocionais do próprio executante (CHAFFIN; DEMOS; CRAWFORD, 2009, p. 111).

A dimensão de cada seção é demarcada e constato que os dois *Prelúdios* iniciam com dinâmica “*pp*” (FIGURAS 72 e 73).

⁵⁴ Memória fotográfica é a capacidade que o músico tem de ver mentalmente uma partitura e de reter a imagem na sua memória como se fosse uma fotografia da música que está interpretando. Disponível em: <<http://www.monografias.com/trabajos-pdf/incidencia-memoria-musical-competencia-auditiva/incidenciamemoria-musical-competencia-auditiva.shtml>>. Acesso em: 8 fev. 2012.

FIGURA 72 – A DINÂMICA *pp* DO COMPASSO 1 DO *PRELÚDIO Nº. 5*
 FONTE: LINA (2010).

FIGURA 73 – DINÂMICA *pp* DO COMPASSO 1 NO *PRELÚDIO Nº. 9*
 FONTE: LINA (2010).

Lina Tzog caracterizou com metáforas os GEs expressivos dos dois *Prelúdios*. A informação da expressão desses cenários foi registrada pelos depoimentos.

As descrições e a elaboração de histórias e criação de imagens são frequentemente utilizadas por professores e pianistas como um recurso didático muito eficiente. As metáforas que Lina apresentou fazem parte do processo de exploração e de descobertas da coleção de dados quantitativos. Essas metáforas refletem uma visão poética da obra musical (CHAFFIN, 2002, p.14).

8.2.7.1 *Prelúdio nº. 5*

Nesse *Prelúdio*, Lina comentou: “preciso me lembrar das respirações dos compassos 4 e 9”. Observo nas duas primeiras gravações que ela, de fato, não realiza essas respirações, mas apresenta na terceira gravação a vírgula que o compositor registra do compasso 9 para o 10 e direciona o fraseado para realizar a *fermata* e a respiração.

Em seguida, são apresentados GRÁFICOS 5 a 8 correspondentes ao *Prelúdio nº. 5*. Eles retratam os GEs utilizados por Lina Tzog em cada uma das seções de coleta de dados. Com esses gráficos, podemos observar quais GEs são mais presentes nas execuções memorizadas. Os números da linha vertical correspondem à quantidade dos GEs na partitura.

Como podemos observar no GRÁFICO 5, há predominância dos GEs interpretativos em número de 11, seguido do básico (9). Os GEs estruturais (3) e expressivos (3) encontram-se no mesmo nível.

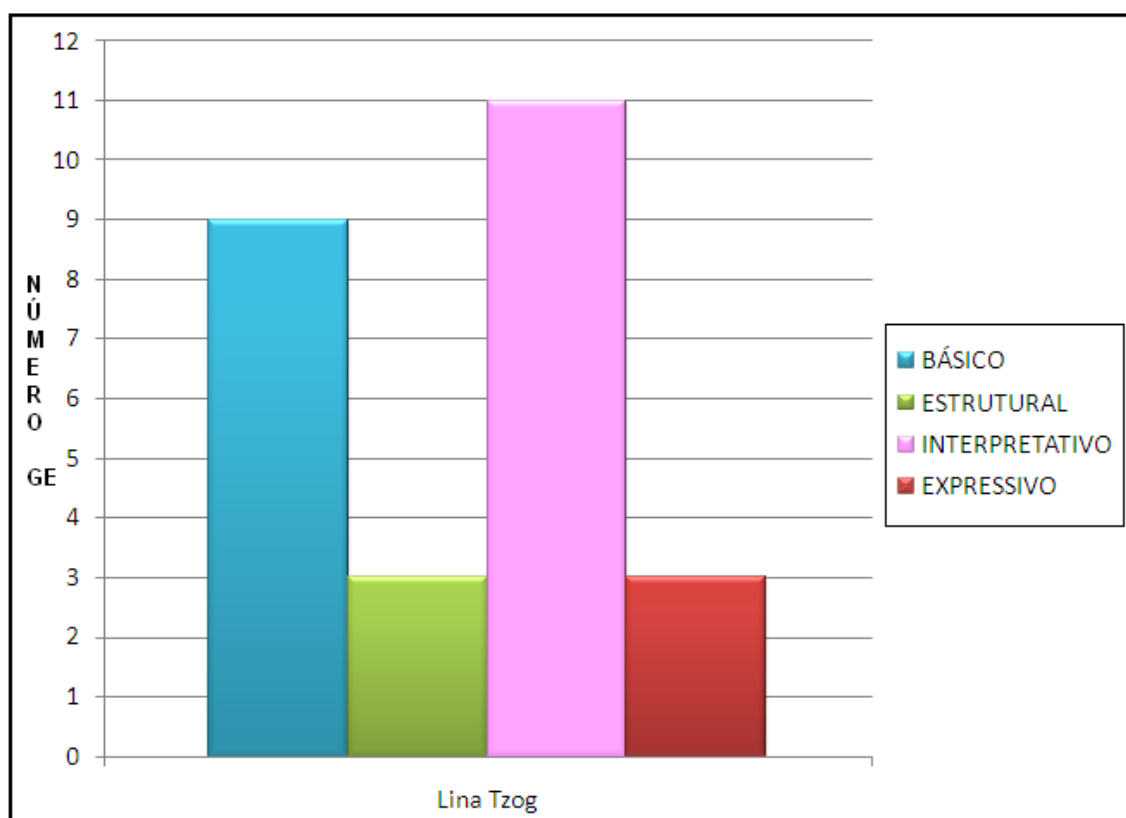


GRÁFICO 5 – REFERENTE À ANOTAÇÃO DO DIÁRIO DE ESTUDO DO *PRELÚDIO* Nº. 5

FONTE: A autora (2012).

O GRÁFICO 6 apresenta os GEs que Lina utilizou após a primeira execução memorizada. Ela anotou esses GEs na partitura (nessa ocasião não há o registro áudio/visual), observa-se o predomínio dos básicos (11), seguido dos interpretativos (6), os estruturais (3) e os expressivos (3) mantém-se equilibrados.

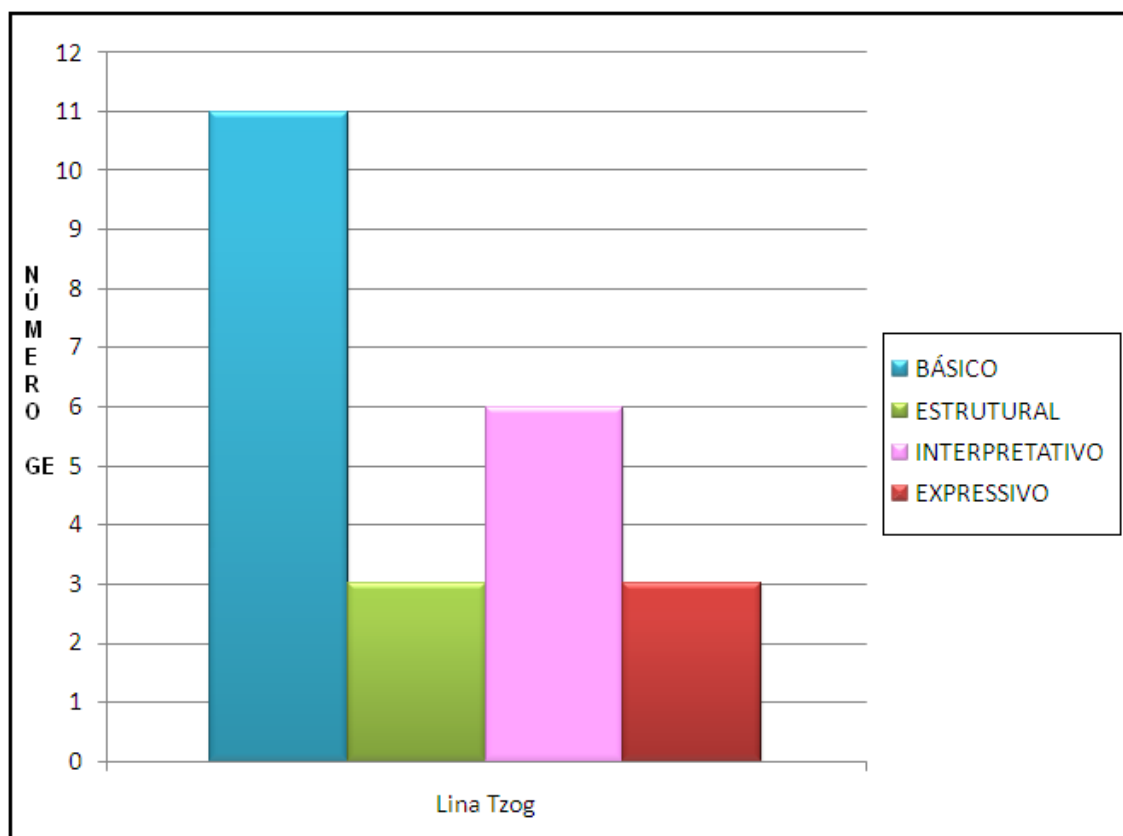


GRÁFICO 6 – REFERENTE ÀS ANOTAÇÕES NA PARTITURA DA EXECUÇÃO MEMORIZADA DO *PRELÚDIO Nº. 5*, APÓS 6 SEMANAS

FONTE: A autora (2012).

No GRÁFICO 7, referente ao dia 15/09/2010 do *Prelúdio nº. 5*, constato uma diminuição das anotações. Há o predomínio dos GEs interpretativos (6), seguido dos estruturais (3) e básicos (2). Não há registro do GE expressivo, o que revela um dado diferenciado, porque segundo Chaffin em relação aos músicos profissionais pesquisados, à medida que o estudo da memorização avança o GE expressivo predomina. Os GEs interpretativos e básicos são incorporados numa organização hierárquica, proporcionando diferentes tipos

de informação sobre pontos críticos da interpretação e da técnica (CHAFFIN LOGAN, 2006, p. 116).

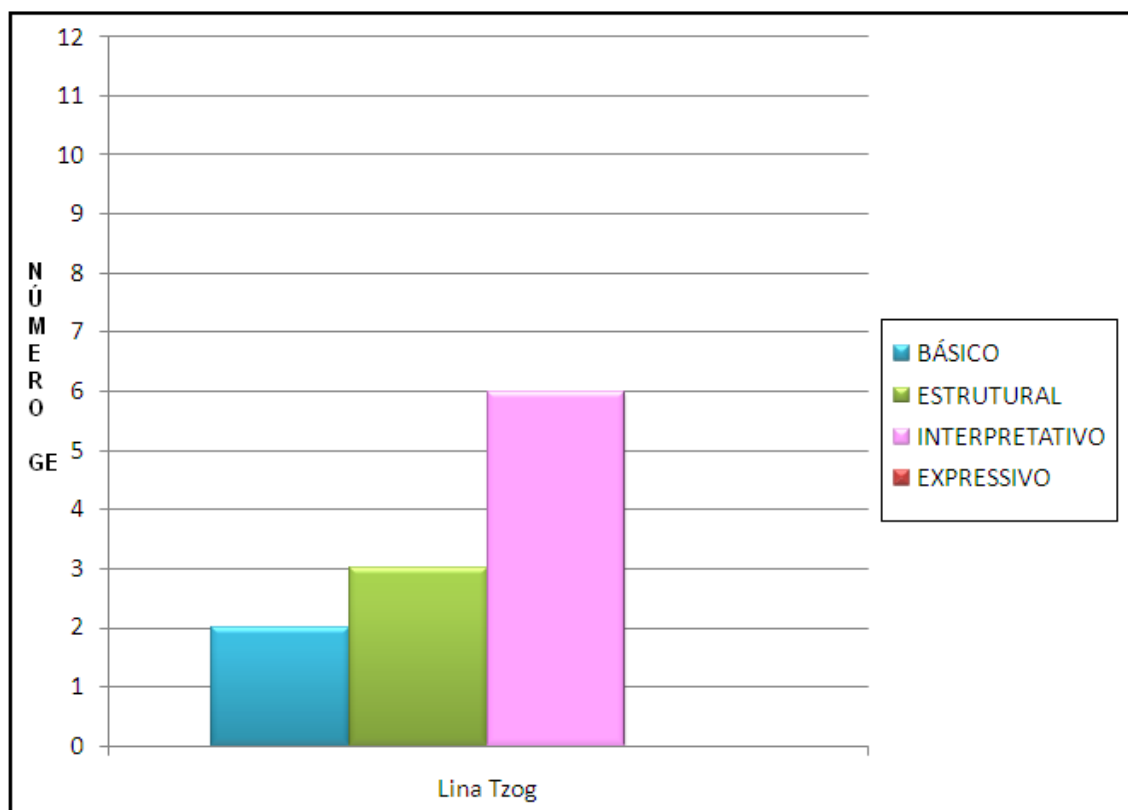


GRÁFICO 7 – REFERENTE À ANOTAÇÃO NA PARTITURA DA SEGUNDA EXECUÇÃO MEMORIZADA DO *PRELÚDIO Nº. 5*, APÓS 4 SEMANAS
 FONTE: A autora (2012).

Nos GRÁFICOS 5, 6, 7 e 8, a categoria estrutural manteve-se inalterada.

Nesse GRÁFICO 8, relativo à gravação do dia 20/10/2011, observa-se o predomínio dos GEs básicos (7) seguido pelos interpretativos (4), estruturais (3) e expressivos (2).

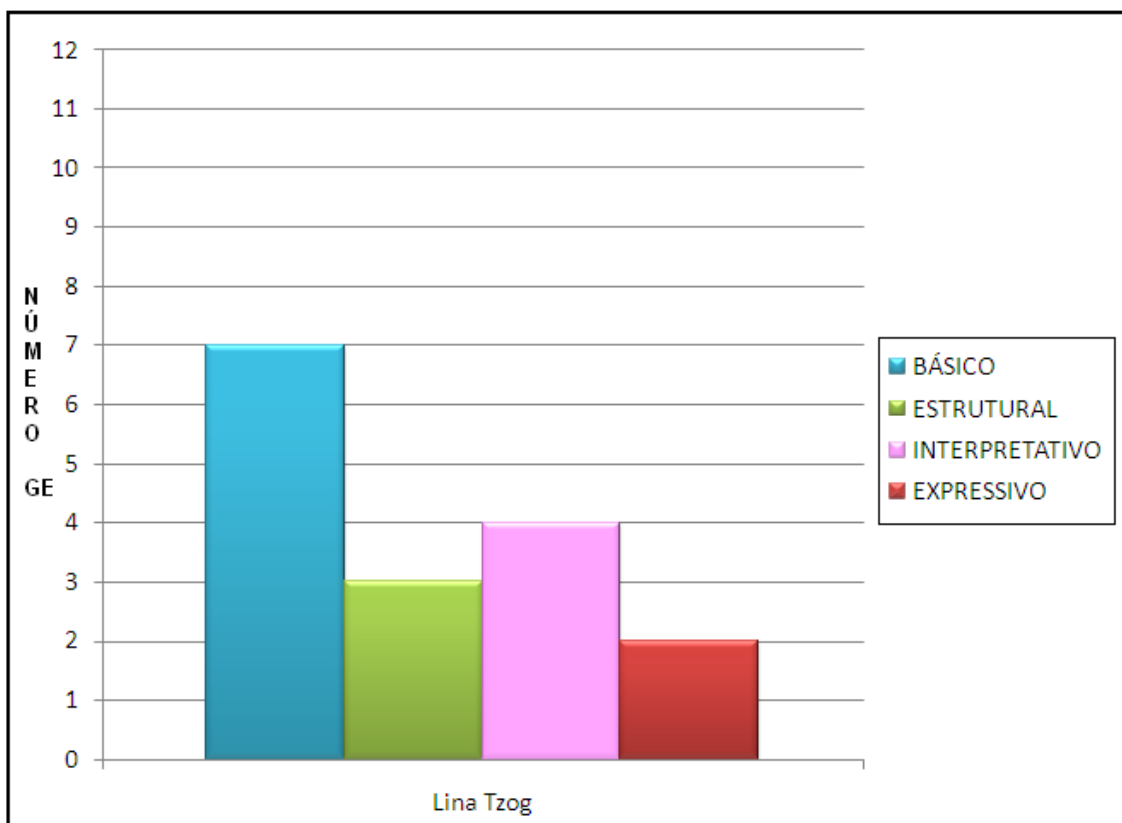


GRÁFICO 8 – REFERENTE À ANOTAÇÃO NA PARTITURA DA TERCEIRA EXECUÇÃO MEMORIZADA DO *PRELÚDIO Nº. 5*, APÓS 56 SEMANAS

FONTE: A autora (2012).

A primeira gravação foi realizada como marco inicial sem o conhecimento dos GÊs. A execução transcorreu sem nenhuma alteração da memória. Lina deixou de realizar as respirações dos compassos 4, 7, 9, 12, 15 que foram anotados na partitura. Apesar da preocupação com o compasso 7 citada no seu depoimento, “a independência dos fraseados do compasso sete exige certa atenção” não o realizou com veemência. Fez algumas dinâmicas indicadas, mas deixou de realizar o decrescendo do compasso 7, indicado na pauta inferior desse mesmo compasso, como mostra a FIGURA 74.



FIGURA 74 – COMPASSO 7, DECRESCENDO NA PAUTA INFERIOR

FONTE: LINA (2010).

Na segunda execução, não apresentou falha de memória em relação as alturas, pois não realizou o decrescendo dos compassos 3 e 7, que ela mesma ressaltou. Mas observo nesta ocasião uma interpretação mais fluente e ela relatou a preocupação com as articulações “a sequência de articulação de dois, dos compassos 13-14-15”.

Na execução dessa segunda gravação, Lina delineou o GE expressivo e descreveu “como um lago cristalino”. No compasso 8, ela anotou “marcante” e no compasso 13 “decidido”.

Com o registro das gravações, verifico um aprimoramento das interpretações de Lina. Na segunda gravação, a mais bem sucedida musicalmente, observo envolvimento, agógica, mudanças de dinâmica das três seções assim delineadas por ela. A vírgula no compasso 9 depois da *fermata*, apresenta uma execução com mais detalhes do que a gravação anterior.

Ao recuperar a memória para a última etapa da pesquisa, Lina relatou que tentou “tocar de memória sem precisar olhar as partituras antes. Com isso, identifiquei o que eu realmente precisava estudar. Tive problemas nos acordes e estudei-os e seus deslocamentos”. Nesse depoimento, identifiquei que não usa estratégias de estudo para retomar o *Prelúdio*. Precisa recorrer aos aspectos básicos da técnica para recuperar sua memória, porém descreveu:

[...] espantei-me por não precisar estudar tanto. Retomei em muito pouco tempo. Acredito que ao todo trabalhei apenas duas horas nessas peças. E senti elas muito sedimentadas.

O pouco tempo atribuído por Lina na memorização é decorrente do estudo anterior. Portanto os GEs lhe deram suporte para a recuperação da memória.

Lina expôs:

[...] acredito que um estudo consciente e minucioso é essencial. Gosto de fazer variações com as peças que estou trabalhando. Sinto que, assim, eu acabo conhecendo ainda mais a peça. Depois estudo conforme escrito e consigo um maior controle desses materiais.

A participante relatou que essas variações foram relacionadas a maneira de estudar e ocorreram em relação a “diferenças” de andamento, ritmo, dinâmica, caráter, etc, que não estavam escritas na partitura. Lina afirmou que acionou os pontos chaves para que servissem de ponto de partida para a próxima sessão. Foi preciso ter esses pontos muito claros e revelou:

[...] até já estudei possíveis erros e o que eu faria para consertá-los. Funcionou. Não errei mais as passagens que estudei assim”. [...] “os GE agora estão sempre presentes nas peças que eu retomo o estudo” [...] a prática dos GE serviram como guias de estudo, memorização e execução. Isso fez com que o estudo anterior das obras recordadas fosse aprimorado. Essa retomada torna-se muito mais rápida e fácil.

E afirmou que por meio desse estudo deliberado sua confiança aumentou.

Lina explicou sua atitude quando está no palco:

[...] penso em tudo que estudei, mas deixo o meu som muito mais livre do que nas horas de estudo. A criatividade, para mim, ela tem toda a liberdade de aparecer no estudo, mas no palco, isso é um risco muito grande.

Segundo Chaffin et al (2002, p. 251), nem um músico profissional poderá prever com exatidão numa fase inicial, quais serão os guias utilizados

durante a apresentação de uma peça em sua fase final. Para os músicos, os GEs vão sendo incorporados durante todo o aprendizado de uma peça, até ficarem automatizados. Durante a fase inicial, o músico identifica a estrutura formal da peça, bem como muitos dos lugares que mais tarde tornam-se GEs básicos, interpretativos e expressivos. Em sessões de estudos, o músico concentra-se em aspectos básicos da técnica e, em seguida na interpretação. Quando a obra está pronta, a atenção volta-se aos aspectos expressivos da execução durante a preparação para a apresentação pública. Dessa maneira, o músico detecta quais GEs realmente serão necessários para a utilização em uma apresentação (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 116).

8.2.7.2 *Prelúdio nº. 9*

Na primeira gravação, Lina não realizou as nuances de dinâmica, apesar de estar tocando de memória. Essa é uma evidência empírica de que Lina se ateve apenas ao GE básico.

Na segunda gravação, ela procurou demonstrar o GE expressivo e anotou na partitura “como ondinhas” logo nos compassos iniciais; apresentou segurança no toque, fez o uso da agógica, executou os compassos 4 e 7 como deliberou e os nomeou de “macio” e “decidido” respectivamente.

Na terceira gravação, Lina demonstrou preocupação com os compassos 7 e 12. Ela executou os acordes arpejados com segurança em relação às duas execuções anteriores, e, preocupou-se com a dinâmica *pp* do compasso 1. Observei que não realizou o decrescendo dos compassos 7 e 8 indicados pelo compositor.

Novamente nessa gravação, verifico a presença dos GEs expressivos dos compassos 4 e 7.

Os GRÁFICOS 9 a 12 são referentes ao *Prelúdio nº. 9*.

No GRÁFICO 9, referente ao diário de estudo, observo o predomínio dos GEs básicos (7) seguido do interpretativo (5), e, nas anotações dos GEs estruturais (3) e expressivos (3) no mesmo nível.

Verifico nas pesquisas de Chaffin et al, sobre a atenção do intérprete profissional, durante a prática de estudo, aos GEs básicos em relação aos músicos não profissionais (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 113).

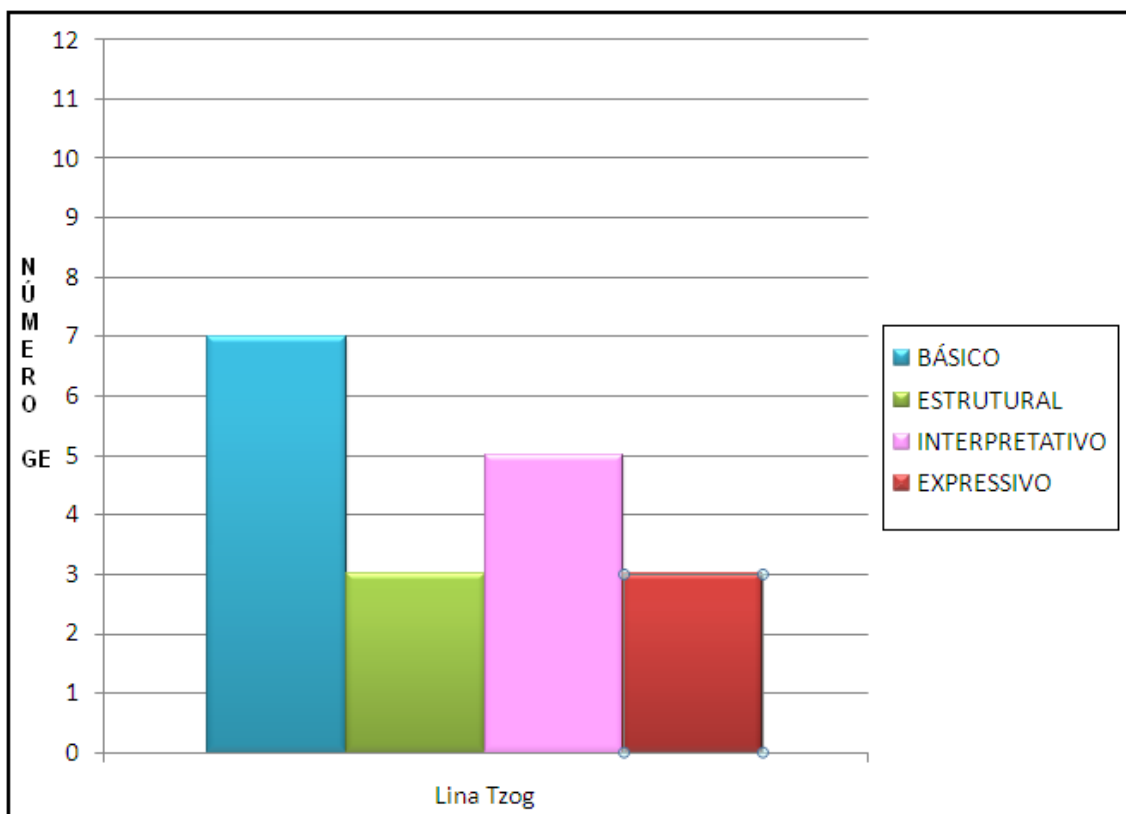


GRÁFICO 9 – REFERENTE ÀS ANOTAÇÕES DO DIÁRIO DE ESTUDO

FONTE: A autora (2012).

Nas anotações de Lina Tzog, do dia 13/08/2010 (*Prelúdio nº. 9*, GRÁFICO 10), verifico uma diminuição das anotações em relação ao diário de estudo (não há nessa ocasião registro áudio/visual). Há o predomínio dos GEs básicos (6), seguido pelos GEs interpretativos (2) e expressivos (2) que se encontram no mesmo nível e, por último, o GE estrutural (1).

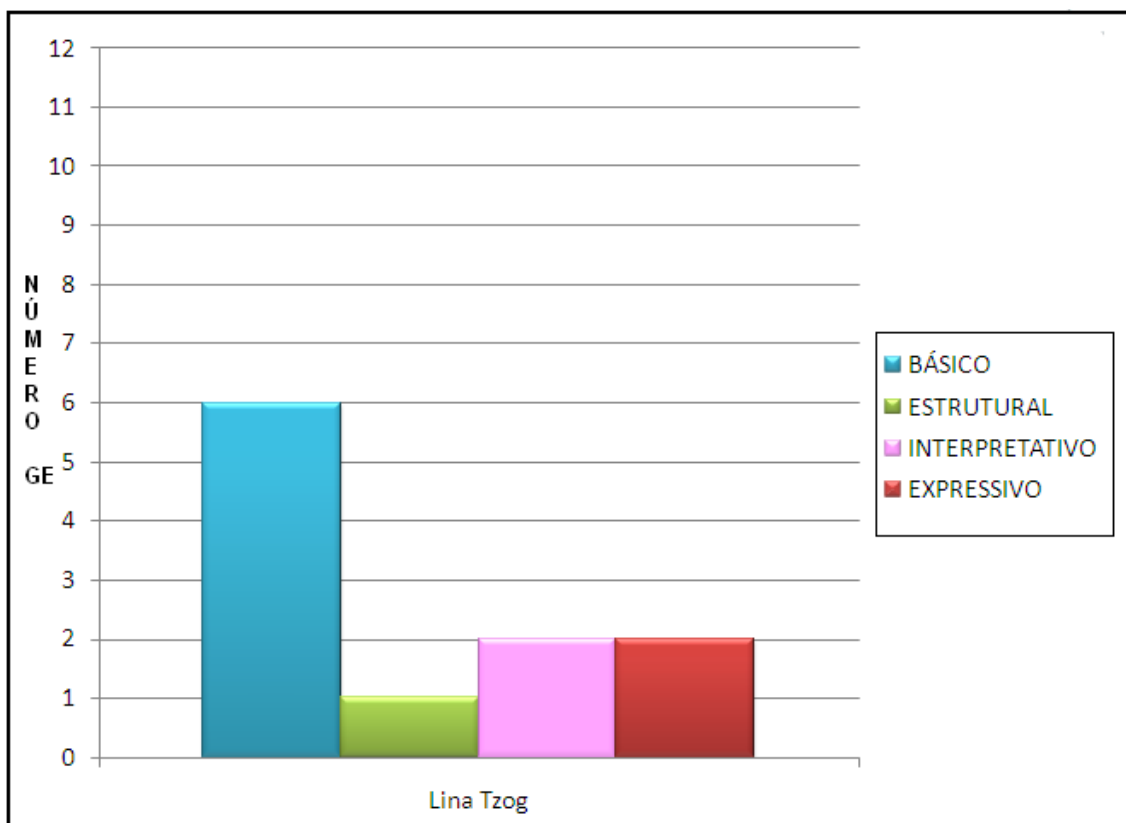


GRÁFICO 10 – REFERENTE ÀS ANOTAÇÕES NA PARTITURA DA EXECUÇÃO MEMORIZADA DO *PRELÚDIO Nº. 9*, APÓS 6 SEMANAS

FONTE: A autora (2012).

Chaffin constata com base no que os pianistas apresentam que muitos aspectos da técnica tornam-se automatizados com a prática (2009, p. 109). Ele observa que a quantidade de GE é significativamente maior no estudo dos músicos experientes, porém depende também da dificuldade da peça.

Os estudantes de uma maneira geral tendem a focar em um dos GEs. A pesquisa de Chaffin demonstra que o uso de múltiplos GEs é uma característica dos profissionais (2009, p. 111). Com a afirmação de Chaffin, verifico que a participante Lina apresenta a tendência de focar em mais de um GE em cada compasso.

No GRÁFICO 11, relativo à apresentação pública do dia 15/09/2010, as anotações na partitura mostram os GEs básicos (2) e os GEs expressivo (2) no mesmo nível, o GE estrutural está ausente e há uma anotação para o GE interpretativo.

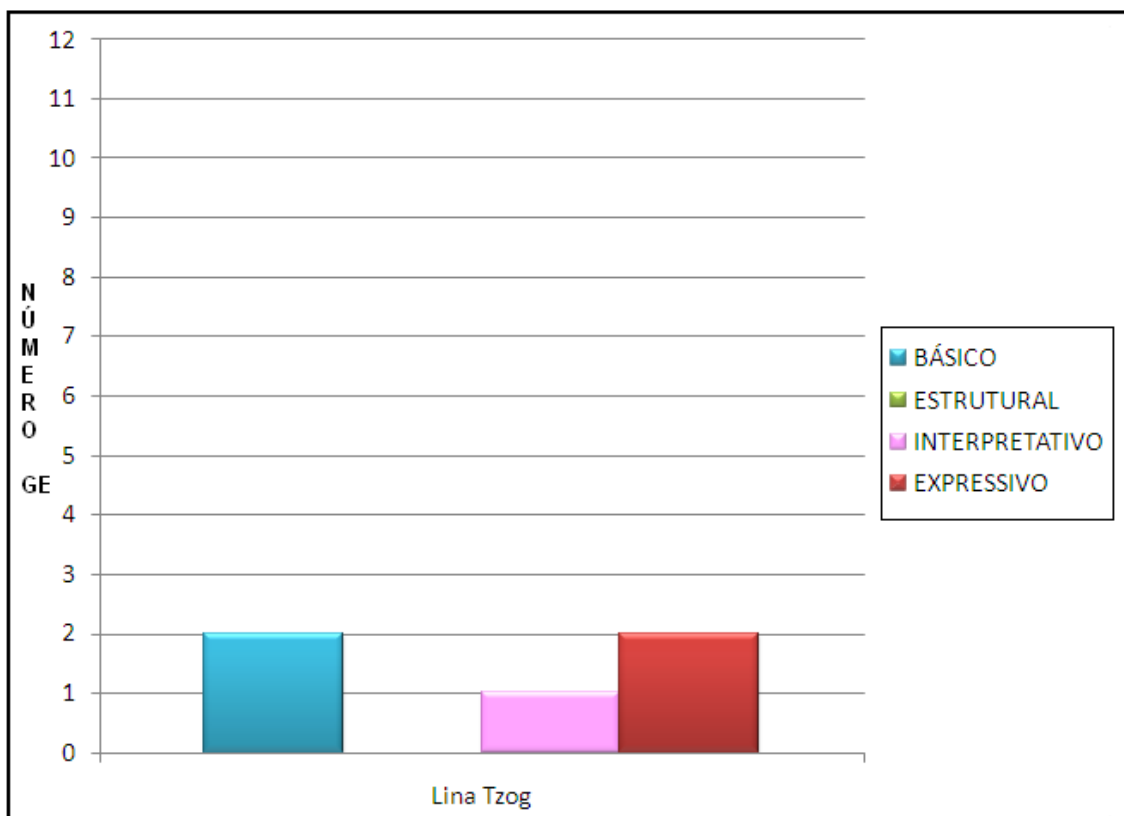


GRÁFICO 11 – REFERENTE À ANOTAÇÃO NA PARTITURA DA SEGUNDA EXECUÇÃO MEMORIZADA DO *PRELÚDIO Nº. 9*, APÓS 4 SEMANAS

FONTE: A autora (2012).

Observo no GRÁFICO nº. 12, referente à última gravação do dia 20/10/2011, o predomínio dos GEs básicos (5) em relação aos estruturais (3), interpretativos (2) e o expressivo (1). Ao verificar que os GEs básicos apresentam um número superior ao expressivo, verifico também que a literatura aponta que quando o músico pensa na maior parte do tempo nos GEs básicos as possibilidades de criação musical ficam limitadas (CHAFFIN, LOGAN, 2006, p. 127).

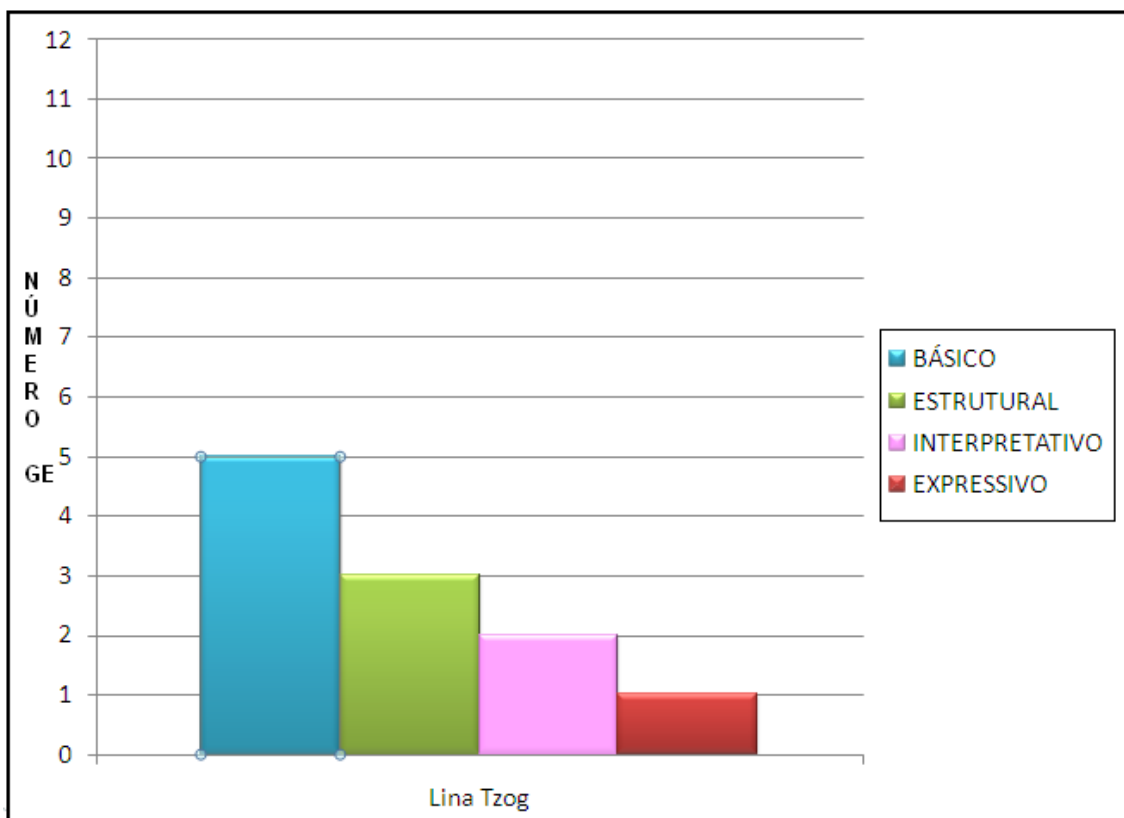


GRÁFICO 12 – REFERENTE À ANOTAÇÃO NA PARTITURA DA TERCEIRA EXECUÇÃO MEMORIZADA DO *PRELÚDIO Nº. 9*, APÓS 56 SEMANAS

FONTE: A autora (2012).

Acredito na afirmação de Chaffin ao reportar-se sobre a automatização de muitos aspectos da técnica, interpretação e estrutura. Mas, observo Lina nessa última gravação voltada aos aspectos básicos e motores, aos GEs básicos, fato esse comprovado pela diminuição do pensamento musical e consequentemente anotação de somente um GE expressivo. Verifico poucos GEs assinalados nos registros de Lina, porém diferenças podem ocorrer entre os músicos pesquisados em decorrência da dificuldade da peça (CHAFFIN; GINSBORG, 2009, p. 109).

8.3 PARTICIPANTE JUNG

8.3.1 Primeira etapa da pesquisa

No dia 16/04/2010 foi feita a Avaliação Diagnóstica com o participante JUNG e as informações da sua prática de memorização da *Paulistana n.º 7* de Cláudio Santoro.

Para identificar a prática da memorização e os processos anteriormente utilizados, apresentei o Questionário n.º 1 (ANEXO 3), do qual foram extraídos os seguintes dados:

	Memória digital	Memória visual	Memória auditiva	Memória analítica/estrutural
Estratégia de estudo	SIM	SIM	SIM	SIM
Ocorrência de falhas				

	Frequência no uso da memorização	Utiliza algum método para memorizar	Classificação da memorização escala de 0-10	Estratégia para resgate da memorização	Gravação
Estratégia de estudo	Frequentemente	NÃO	8	SIM	SIM

Tempo de estudo	Apresentação em público
4 meses	2

QUADRO 9 – COLETÂNEA DAS RESPOSTAS FORNECIDAS POR JUNG NA AVALIAÇÃO DIAGNÓSTICA

FONTE: A autora (2012).

O processo de memorização do participante Jung ocorreu durante a fase de leitura e aprendizado da obra. Ele afirmou utilizar uma combinação de vários tipos de memória e relatou que esse procedimento parece ajudá-lo para uma execução mais eficaz. Jung salientou a importância do estudo fora do piano e justificou que, para ele, esse tipo de estudo auxiliou a sedimentar as memórias visual, auditiva e analítica.

Jung mencionou o seccionamento da obra como uma estratégia de estudo. Nesses trechos, ele observou as repetições (idênticas e semelhantes) e os procedimentos composicionais. Para a pianista Imreh, a estrutura formal estabeleceu-se por uma organização hierárquica, que serviu de esquema para o resgate da memória (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 342).

No caso deste participante, o estudo de mãos separadas e a dissociação da polifonia, ou seja, a distinção dos planos sonoros foi relevante já na fase do estudo. Ele, por sua própria iniciativa, desenvolveu o hábito de testar a memória com gravações em áudio no início ou no fim de um dia de estudo. Assim sendo, utilizou essa ferramenta para simular a execução pública da obra memorizada para posterior avaliação do resultado e procurou traçar metas para melhorar seu desempenho.

Uma das estratégias que Jung empregou para resgatar a memória foi “[...] recorrer a pontos de apoio, como começo ou fim de uma seção e/ou improvisação até encontrar a continuidade da música”. Jung assegurou: “[...] percebo que minha capacidade de memorização é tanto melhor quanto mais a exercito. Creio ter uma capacidade razoavelmente boa”.

Durante a execução, Jung reportou seus pensamentos. Estes foram variáveis e dependeram do momento. Quando esteve no palco e sentiu-se inseguro, ocorreram pensamentos fora do contexto musical⁵⁵, mas, quando esteve concentrado conseguiu manter o envolvimento com a música sem a intromissão de pensamentos alheios.

Jung é o participante que apresentou a maior diversidade de estratégias no seu estudo mesmo antes de utilizar o protocolo de Chaffin. Muitas estratégias apresentadas estiveram vinculadas ao uso de GEs estruturais que ele chamou de “pontos de partida” e GEs interpretativos quando mencionou “distinção dos planos sonoros”.

8.3.2 Segunda etapa da pesquisa

⁵⁵ Chaffin no momento está estudando os pensamentos espontâneos e os *extraneous thoughts*, ou seja, pensamentos externos, para verificar se são benéficos ou não para a execução (GINSBORG; CHAFFIN, 2011, p. 3).

Essa etapa foi realizada 12 semanas após o primeiro encontro. Nessa ocasião, Jung realizou a primeira gravação de áudio/vídeo, sem o conhecimento do protocolo Chaffin. Além da gravação, ele respondeu ao segundo questionário e, nessa ocasião, de memória, escreveu parcialmente a partitura em duas horas.

	Uso de estratégias de recordação	Grau de confiança no desempenho	Ocorrência problemas
Estudo	SIM		NÃO
Execução de memória		SIM	

QUADRO 10 – DADOS DO QUESTIONÁRIO Nº. 2 REALIZADO APÓS A PRIMEIRA GRAVAÇÃO

FONTE: A autora (2012).

Da última vez que Jung apresentou-se, ele executou a obra de memória, mas complementou que a executou somente duas vezes em público. Ao descrever o processo de aprendizagem, músicos relatam que gastam mais de 30 horas nas sessões de estudo distribuídas por alguns meses (CHAFFIN; DEMOS; CRAWFORD, 2009, p. 110); e, Jung estimou “aproximadamente 150 horas” de estudo para atingir um nível de execução satisfatório. Nessa ocasião, Jung afirmou ter utilizado estratégias de recordação e estimou o tempo despendido para reaprender em “aproximadamente 45 horas”.

Relatou como reavivou sua memória:

[...] Primeiramente retomei a leitura da partitura, no piano e fora do instrumento. Pois, a última vez que eu havia tocado a *Paulistana 7* foi em 2004. Nessa etapa de (re) leitura procurei identificar alguns dos elementos estruturais da peça, como: delimitação de seções; o movimento tonal; elementos composicionais e pianístico utilizados.

Quanto ao seu estudo diário, Jung relatou que, após a delimitação das seções, trabalhou separadamente com cada uma delas. Essa prática de estudo foi relatada também por Lisboa que revelou que, além do estudo por seções, também dedicou sua atenção para a integração das pequenas seções (CHAFFIN; LISBOA; LOGAN; BEGOSH, 2010, p. 9).

Jung iniciou o estudo na seção inicial e depois pulou para a seção final. Admitiu que não realizou um estudo linear, afirmou que a seção central foi a última em que trabalhou. Ao encerrar a etapa de estudo por seções, Jung estudou linearmente a obra. Lisboa relatou que trabalhou sistematicamente do começo ao fim abrangendo poucas seções em cada sessão de estudo do *Prelúdio da Suíte nº. 6* de Bach (CHAFFIN; LISBOA; LOGAN; BEGOSH, 2010, p. 9). Imreh descreveu que trabalhou intensivamente na seção central do terceiro movimento do Concerto Italiano (seção Cb), informou que essa seção foi sua principal preocupação pelas características básicas, tais como dedilhado, dificuldades técnicas e padrões familiares (CHAFFIN; IMREH, 2001, p. 50).

Imreh descreveu cinco estágios ao estudar o *Presto* do *Concerto italiano* de Bach, detalhando o processo de aprendizagem. Primeiramente; dedicou-se a conhecer a obra. O segundo estágio consistiu no estudo de seção por seção, verificando os problemas técnicos e o dedilhado. O terceiro estágio pareceu a ela, assim o descreveu ser um período cinzento, ou seja, nem tudo estava claro para ela. No entanto, ela descreveu como a transição para uma execução mais amadurecida ocorreu tendo por base a tomada de decisões sobre cada detalhe até que se sentiu segura para partir para a fase de automatização. O quarto estágio consistiu no agrupamento das seções para dar sentido à obra como um todo e o quinto estágio foi uma fase de refinamento musical. Imreh também se referiu ao estágio final como de manutenção, isto é, após o aprendizado e antes da execução pública (CHAFFIN; IMREH, 2002).

Jung utilizou a estratégia de trabalhar a peça por trechos musicais em diferentes ordens. Observo que o estudo de Jung foi realizado conforme a necessidade e a partir da seção mais fragilizada e que, portanto demandou maior concentração. Chaffin e Logan (2006) examinam que, durante a prática, os músicos constantemente começam, param, voltam atrás, repetem e,

frequentemente, tomam decisões de frações de segundo ao reverem os aspectos da técnica, da interpretação e da execução (p. 114).

Algumas vezes Jung executou de memória, mas outras vezes estudou com a partitura para assegurar-se de detalhes esquecidos. Na última semana, antes da primeira gravação, Jung afirmou que, em uma das suas gravações teve por propósito simular a situação da gravação para a pesquisa e observou aspectos que podiam ser melhorados, tanto na execução quanto em sua concentração.

Jung fez a primeira gravação sem o conhecimento formal dos GEs propostos por Chaffin, mas, relatou “[...] nesta gravação, senti-me confortável para tocar, pensando na música de forma global, tentando ouvir música internamente e tocá-la. Contudo, em alguns momentos, pensamentos alheios à música vieram à mente”. Chaffin et al salientaram o benefício de preparar satisfatoriamente uma obra musical com os GEs para permitir uma execução de alto nível em condições diversas, incluindo as mudanças dos estados mentais e emocionais (CHAFFIN; DEMOS; CRAWFORD, 2009, p. 111).

Jung salientou “[...] acredito que nesta gravação a questão da proporção entre as mudanças de andamento na peça ainda não está firmada. No decorrer do estudo creio que este seja um dos pontos principais a ser aprimorado”.

Na gravação, Jung demonstrou concentração e envolvimento com a música. Verifico que executou algumas das indicações de andamento tais como *Meno*, *rallentandos* e *ritenutos*, mas não pareceu projetar o caráter *Allegro* e enérgico inicial. Mesmo não tendo tido a oportunidade de conhecer o Protocolo de Chaffin, Jung utilizou pontos de partida de natureza interpretativa. No entanto, o participante parece não ter se preocupado com a projeção do caráter nessa etapa da pesquisa.

8.3.3 Terceira etapa da pesquisa

Essa etapa foi realizada após seis semanas. Jung entregou os diários de estudo e as partituras com as anotações dos GEs. Ele executou a *Paulistana nº. 7* de memória e, em seguida, anotou na partitura os GEs que utilizou nessa ocasião. Nas partituras discriminadas por Jung, encontram-se os GEs básicos, interpretativos, estruturais e expressivos.

LEGENDA

GE básico: azul.

- Mudança de registro: azul-claro.
- Acordes com décimas arpejando: azul-escuro.
- Salto: cinza.
- Movimento contrário: preto.
- Teclas pretas: cinza-claro.

GE estrutural: verde.

- Início: seções; subseções; frases: verde-claro.
- Fim: seções, subseções; frases: verde-bandeira.
- Cadência: verde-escuro.

GE estrutura:

- Seção: azul.
- Subseção: vermelho.
- Frase: verde-escuro.

GE interpretativo:

- Acentos: cor-de-rosa.
- Andamento: lilás.
- Dinâmica: rosa *pink*.
- *Rallentando e ritenuto*: roxo.

GE expressivo:

- Sonoro e enérgico: alaranjado-claro.
- Ainda mais sonoro e enérgico: vermelho.

- Lírico: alaranjado escuro.
- Diálogo (em planos sonoros): bordô.
- Ingênuo: cáqui.
- Nostálgico: marrom.

8.3.3.1 GE básico

Jung apontou o GE básico para a mudança de registro na mão direita e os acordes arpejados de décimas na mão esquerda (compassos 5-6, FIGURA 75).

- 13.08.2010

GE BÁSICO

76

- mudança de registro ■
- acordes com 10ª - arpejados ■
- salto ■
- movimento contrário ■
- teclas pretas ■ (Sonata em 1 movimento)

Paulistana nº7

CLAUDIO SANTORC

1 Allegro e Energico

143 PIANO *ff*

5 147 *Meno*

10 152 *Pia*

15 157 *Vivo* *Tempo 1*

©Copyright 1985 by Casas Editoras Musicas Brasileiras Reunidas CEMERA-São Paulo
Todos os direitos autorais reservados - All Rights Reserved

Copies-140

FIGURA 75 – GE BÁSICO MUDANÇA DE REGISTRO E ACORDES
ARPEJADOS DE DÉCIMAS NA ME (COMPASSOS 5-6)

FONTE: JUNG (2010, p. 76).

Nos compassos 25 e 27, Jung assinalou os acordes arpejados de décima na mão esquerda e o salto (compasso 34, FIGURA 76) como GEs básicos.

77

20/162

24/166

28/170

32

Cembalo: 149

FIGURA 76 – GES BÁSICOS (COMPASSOS 25-27-34)

FONTE: JUNG (2010, p. 77).

Na FIGURA 77, Jung apontou as teclas pretas como GE básico (compasso 43).

43

Cimbra-109

FIGURA 77 – GE BÁSICO REFERE-SE ÀS TECLAS PRETAS (COMPASSO 43)
 FONTE: JUNG (2010, p. 78).

Na FIGURA 78, Jung salientou os GEs básicos de salto com mudança de registro no compasso 52 e o movimento contrário nos compassos 55-56.

51

54

Cimbra-109

FIGURA 78 – GE BÁSICO (COMPASSO 52, SEGUNDO TEMPO DO COMPASSO 55
 E PRIMEIRO TEMPO DO COMPASSO 56)
 FONTE: JUNG (2010, p. 79).

Na FIGURA 79, Jung delineou o GE básico na mudança de registro na mão direita dos compassos 60-61 em relação às terças que antecedem e sucedem essa anotação. Ele anotou os acordes de décimas na ME (compassos 67-68) e os movimentos contrários (anacruse compasso 69 ao primeiro tempo compasso 70 e anacruse compasso 71 até primeiro tempo do compasso 72).

FIGURA 79 – GES BÁSICOS, ASSINALADOS OS ACORDES DE DÉCIMAS, MUDANÇAS DE REGISTRO E MOVIMENTO CONTRÁRIO
 FONTE: JUNG (2010, p. 80).

Na FIGURA 80, Jung marcou como GE básico a mudança de registro na anacruse do compasso 179.

FIGURA 80 – GE BÁSICO, ANACRUSE DO COMPASSO 179

FONTE: JUNG (2010, p. 84).

Na FIGURA 81, Jung assinalou o salto do compasso 195 como GE básico.

FIGURA 81 – GE BÁSICO, SALTO DO COMPASSO 195

FONTE: JUNG (2010, p. 85).

As anotações dos GEs básicos encontram-se no GRÁFICO 13 e são referentes aos problemas técnicos. Segundo as pesquisas, três dimensões básicas requerem atenção durante a prática de estudo:

- padrões familiares (tais como arpejos, escalas, acordes, figurações rítmicas);
- dedilhado (escolhas não padronizadas sobre qual dedilhado deve empregar);
- as dificuldades técnicas (locais que requerem atenção para as habilidades técnicas, como exemplo, os saltos) (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 343).

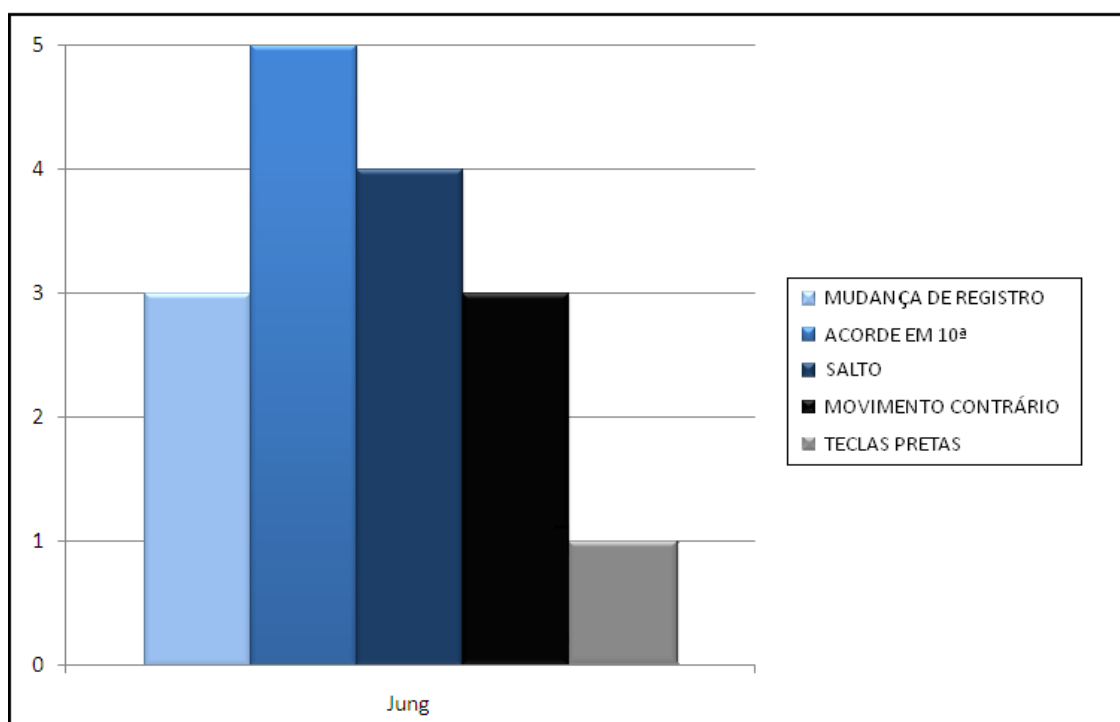


GRÁFICO 13 – JUNG – GES BÁSICOS ANOTAÇÕES DO DIÁRIO DE ESTUDO

FONTE: A autora (2012).

8.3.3.2. GE estrutura

LEGENDA

Seção: cor azul.

Subseção: cor
vermelha.

Frase: cor verde.

Nas FIGURAS 82 e 83, Jung assinalou as frases⁵⁶ nas anacruses dos compassos 1-4; compassos 5-8; compassos 9-12; compassos 13-14; compassos 15-18; compassos 18-24, anacruses 25-29; compassos 29-31; compassos 31-32; compassos 33-34. A subseção iniciou na anacruse dos compassos 13-29 (primeira semicolcheia) e iniciou na anacruse do segundo tempo do compasso 29. A seção iniciou na anacruse do compasso 1.

⁵⁶ Jung denomina “frase” qualquer segmento que para ele tenha significado ou saliência no discurso musical, portanto manteve a nomenclatura do participante e não a definição usual de frase como uma passagem musical com sentido completo.

- 13.08.2010

ESTRUTURA 76

- Seção: início ┌ fim ┐
- Subseção: início ┌ fim ┐
- Frase: início ┌ fim ┐

Paulistana nº7
(Sonata em 1 movimento)

CLAUDIO SANTORO

1 143 PIANO *ff* *Allegro e Energico*

5 147 *rall.* *p* *Piano*

10 182 *poco* *rall.* *ff* *Pik*

15 197 *cresc.* *poco* *Vivo* *Tempo 1* *ff*

©Copyright 1995 by Casas Editoras Musicais Brasileiras Unidas CEMBRA-Elze Pachel
Todos os direitos autorais reservados - All Rights Reserved Cembres-149

FIGURA 82 – GE ESTRUTURA, FRASE, SUBSEÇÃO E SEÇÃO
FONTE: JUNG (2010, p. 76).

FIGURA 83 – GE ESTRUTURA, FRASE E SUBSEÇÕES
 FONTE: JUNG (2010, p. 77).

Nas FIGURAS 84 e 85, os segmentos estão assim demarcados: compassos 36-38; anacruse compassos 39-42, anacruse dos compassos 43-52, 52-55, 55-58. A segunda subseção finaliza no compasso 42, a terceira compreende os compassos 42-55 e a quarta subseção inicia no compasso 55.

78

The image displays a musical score for 'Credo-109' on page 78. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts at measure 35 and features a blue bracket above the vocal line. The second system starts at measure 38 and features a blue bracket above the vocal line. The third system starts at measure 43 and features a red bracket above the vocal line. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and chordal structures. The score is labeled 'Credo-109' at the bottom.

FIGURA 84 – GE ESTRUTURA, FRASE E SUBSEÇÃO

FONTE: JUNG (2010, p. 78).

The image shows a page of musical notation for piano, spanning measures 47 to 54. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The page number '79' is in the top right corner. The measure numbers '47', '51', and '54' are placed at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. There are several blue and red annotations: blue brackets above the staff in measures 51 and 54, and red brackets below the staff in measures 51 and 54. The word 'Crescendo' is written at the bottom center of the page.

FIGURA 85 – GE ESTRUTURA, FRASE E SUBSEÇÃO
 FONTE: JUNG (2010, p. 79).

Na FIGURA 86, os segmentos abrangem os compassos 59-61; compassos 62-65, compassos 65-68, compassos 69-70, compassos 71-73, compassos 73-76, compassos 77-79 e compassos 80-82. A primeira seção

inicia no compasso 1 e finaliza no compasso 73; a segunda abarca os compassos 73-170.

The image shows a page of a musical score for piano, numbered 80 in the top right corner. The score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef. The measures are numbered 59, 65, 70, 73, and 78. The music is written in a common time signature. There are several blue annotations on the score: brackets above the staff lines indicating phrases or sections, and some notes are marked with blue '7' symbols. The score ends with the text 'Cebra - 140' at the bottom center.

FIGURA 86 – GE ESTRUTURA, FRASE E SEÇÃO
FONTE: JUNG (2010, p. 80).

Na FIGURA 87, Jung salientou as frases no final do compasso 82, compassos 85-87, compassos 88-91, compassos 91-94; compassos 94-97, compassos 98-100 e compassos 101-106. As subseções foram assinaladas nos compassos 88-97 e compassos 98-117.

The image shows a page of a musical score, page 81, for a voice and piano piece. The score is divided into five systems, each with a measure number on the left: 82, 86, 90, 95, and 100. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The score is annotated with green and red brackets. Green brackets highlight phrases at the end of measures 82, 85-87, 88-91, 91-94, 94-97, 98-100, and 101-106. Red brackets highlight sub-sections in measures 88-97 and 98-117. The score includes dynamic markings such as 'a tempo', 'poco rit.', 'mf', 'cresc.', and 'mp'. The bottom of the page is labeled 'Cantata 147'.

FIGURA 87 – GE ESTRUTURA, FRASE E DE SUBSEÇÃO

FONTE: JUNG (2010, p. 81).

Na FIGURA 88, Jung delineou os fragmentos de frases: fim do compasso 106; início segundo tempo compassos 106-107; compassos 108-110; segundo tempo compassos 110-113; anacruse do segundo tempo compassos 113-117; compassos 118-120; compassos 121-122 e compassos 123-125. As subseções foram apontadas no fim do compasso 117; início compassos 118-122 e compassos 123-125.

The image shows a page of a musical score for guitar, numbered 82 in the top right corner. The score consists of five systems of music, each with a measure number on the left: 105, 110, 115, 120, and 124. The notation is in treble and bass clefs. Several measures are marked with large, stylized brackets in green and red, indicating structural divisions. Measure 115 is marked with the instruction 'poco meno e cantabile' and 'mp'. Measure 120 is marked with 'p rall. rit.' and 'f'. Measure 124 is marked with 'Amante e Appassionato' and 'p'. The score ends with the publisher's name 'Cesabe-122' at the bottom center.

FIGURA 88 – GE ESTRUTURA, FRASES E SUBSEÇÕES

FONTE: JUNG (2010, p. 82).

Na FIGURA 89, Jung destacou as frases nos compassos 126-128; compassos 129-131; compassos 132-133; compassos 134-136; compassos 137-142; anacruse do compasso 142 com D.C. ao signo; anacruse do segundo

tempo compassos 171-173; anacruse do segundo tempo compassos 173-174 e compassos 175-179. A subseção foi demarcada nos compassos 126-142 e anacruse do segundo tempo compasso 171. A segunda seção terminou no compasso 170 e a terceira seção iniciou nesse mesmo compasso.

The image shows a page of a musical score for piano, page 83. The score is divided into five systems of music, each starting with a measure number: 126, 131, 134, 139, and 171. The music is written in a 3/4 time signature. The first system (measures 126-130) starts with a red bracket above the first measure and a blue bracket above the last measure. The second system (measures 131-133) has a blue bracket above the first measure and a red bracket above the last measure. The third system (measures 134-138) has a blue bracket above the first measure and a red bracket above the last measure. The fourth system (measures 139-142) has a red bracket above the first measure and a blue bracket above the last measure. The fifth system (measures 171-179) has a red bracket above the first measure and a blue bracket above the last measure. The score includes various dynamic markings: *p*, *cresc.*, *f*, *robato*, *dim.*, *rit.*, and *D.C. al R. e poi*. There are also tempo markings: *Poco più mosso* and *rit.*. The score is annotated with red and blue brackets and lines indicating phrase and subsection boundaries.

FIGURA 89 – GE ESTRUTURA, FRASE E SUBSEÇÃO

FONTE: JUNG (2010, p. 83).

Nas FIGURAS 90 e 91, a frase e a subseção finalizaram no compasso 179. A próxima frase iniciou na anacruse compassos 180-182; anacruse compassos 183-184; anacruse do segundo tempo compassos 184-186; anacruse do segundo tempo compassos 186-191 e anacruse do segundo tempo compassos 191-195, compassos 195-198, anacruse dos compassos 199-201 e no segundo tempo compassos 201-204. Jung registrou o fim da subseção no compasso 179 e as demais subseções anacruse compassos 180-191 e anacruse do segundo tempo compassos 191-204. A última seção terminou no compasso 204.

84

176

180

184

188

rit.

ff

Osborne - 141

The image shows a page of a musical score for piano, numbered 84 in the top right corner. The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 176, 180, 184, and 188. The music is written in a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 176-179) features a complex melodic line in the right hand with several red and blue annotations above it. The second system (measures 180-183) has a blue annotation above the right hand. The third system (measures 184-187) has two blue annotations above the right hand. The fourth system (measures 188-191) includes a *rit.* (ritardando) marking in the bass line and a *ff* (fortissimo) marking in the right hand, with red and blue annotations above the right hand. At the bottom of the page, the name 'Osborne - 141' is printed.

FIGURA 90 – GE ESTRUTURA, FRASE E SUBSEÇÃO

FONTE: JUNG (2010, p. 84).

85

192

196

200

The image shows a page of a musical score for piano, numbered 85 in the top right corner. It contains three systems of music, labeled with measure numbers 192, 196, and 200 on the left. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a minor key, indicated by a single flat (B-flat) in the key signature. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. There are several annotations in green and blue ink above the staves, consisting of brackets and arrows that delineate different structural levels: phrases, sub-sections, and sections. The first system (measures 192-195) has a green bracket under the first two measures and another green bracket under the last two measures. The second system (measures 196-199) has a green bracket under the first two measures and another green bracket under the last two measures. The third system (measures 200-203) has a green bracket under the first two measures and a blue bracket under the last two measures. The word 'sempre ff' is written in the bass staff of the second system, and 'sempre fff' is written in the bass staff of the third system. At the bottom of the page, there are two small text labels: 'Cobra-00' and 'arara ril..'. The page number '85' is located in the top right corner.

FIGURA 91 – GE ESTRUTURA, FRASE, SUBSEÇÃO E SEÇÃO
 FONTE: JUNG (2010, p. 85).

O GRÁFICO 14 corresponde ao GE de estrutura referente às anotações do diário de estudo.

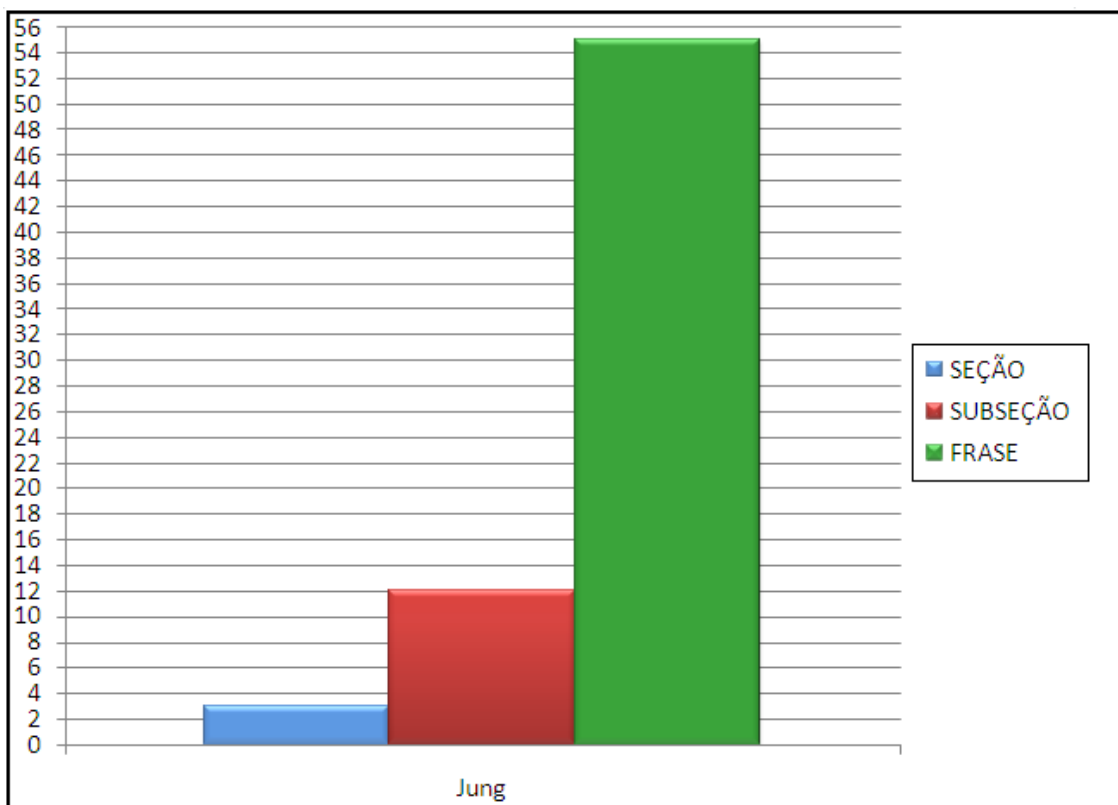


GRÁFICO 14 – GE ESTRUTURA DO DIÁRIO DE ESTUDO COM FRASES, SUBSEÇÕES E SEÇÕES

FONTE: A autora (2012).

Jung distinguiu detalhadamente os GEs estruturais em seções, subseções e frases. A delimitação da estrutura fornece condições para o intérprete organizar os eventos que ocorrem no discurso musical e atribuir-lhes uma hierarquia. Pesquisas demonstram que o intérprete que determina a estrutura formal na fase de preparação de uma nova obra cria um esquema de resgate que permite a recuperação da memória de forma mais rápida (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 343).

8.3.3.3. GE estrutural

LEGENDA

- Início seções: cor verde-claro.
- Fim seções: cor verde-bandeira.
- Cadência: verde-escuro.

Nos vários pontos assinalados no discurso musical, Jung delimitou o início e o fim das seções assim como as cadências. Ele determinou 12 seções e 4 cadências. Essas estruturas sinalizaram, para a memória, pontos-chave de recuperação.

Nas FIGURAS 92 e 93, a primeira seção compreendeu a anacruse dos compassos 1-12. A cadência foi assinalada no compasso 8 e no terceiro tempo dos compassos 11-12. A segunda frase iniciou na anacruse dos compassos 13-29 e a terceira na anacruse do segundo tempo do compasso 29.

- 13.08.2010

GE ESTRUTURAL 76

- Início: *scorci*; *subscorci*; *frons* ■
- Fim: *scorci*; *subscorci*; *frons* ■
- *codémica* ■

Paulistana nº7
(Sexta em 1 movimento)

CLAUDIO SANTORC

1
143
PIANO

Allegro e Energico

5
147

rall. Meus

10
151

poco rit. Fiu

15
155

Vivo Tempo 1

crec. poco ff

©Copyright 1998 by Casa Editora Musical Brasileira Sociedade CENBRA-92a Paulo
Todos os direitos autorais reservados - All Rights Reserved

Cedbra-108

FIGURA 92 – GES ESTRUTURAIIS

FONTE: JUNG (2010, p. 76).

FIGURA 93 – GES ESTRUTURAIS

FONTE: JUNG (2010, p. 77).

Nas FIGURAS 94 e 95, Jung anotou o início da quarta frase: essa compreende os compassos 43-55 e a quinta frase iniciou no segundo tempo do compasso 55.

FIGURA 94 – GE ESTRUTURAL

FONTE: JUNG (2010, p. 78).

FIGURA 95 – GES ESTRUTURAIS

FONTE: JUNG (2010, p. 79).

Na FIGURA 96, Jung delimitou o início da sexta frase no segundo tempo do compasso 73.

FIGURA 96 – GE ESTRUTURAL

FONTE: JUNG (2010, p. 80).

Nas FIGURAS 97 e 98, Jung sublinhou a sétima frase nos compassos 88-97 e a próxima iniciou nos compassos 98-117. E a nona frase começou no compasso 118.

FIGURA 97 – GES ESTRUTURAIS

FONTE: JUNG (2010, p. 81).

FIGURA 98 – GES ESTRUTURAIS

FONTE: JUNG (2010, p. 82).

Nas FIGURAS 99 e 100, Jung mostrou as várias frases nos compassos 126-142; anacruse do compasso 143 e anacruse do segundo tempo

compassos 171-204. Ele também delineou as cadências nos compassos 178-179 e 189-191 (FIGURA 100).

The image shows a page of a musical score, page 83, with measures 126 through 171. The score is in 3/4 time and features piano accompaniment. Several measures are highlighted with green boxes to indicate structural gestures:

- Measures 126-130: A green box highlights the first five measures, which begin with the instruction "Meno ancora".
- Measures 139-140: A green box highlights the final two measures of this system, which include the instruction "D.C. al Fine".
- Measures 171-172: A green box highlights the first two measures of the final system.

Other markings in the score include "p", "cresc.", "rit.", "Poco più mosso", "f subito", and "dim.". The page number "83" is in the top right corner, and "Opus 140" is at the bottom center.

FIGURA 99 – GES ESTRUTURAIS

FONTE: JUNG (2010, p. 83).

84

176

180

184

188

cresc

ff

Gedra-201

FIGURA 100 – GES ESTRUTURAIS DE CADÊNCIA

FONTE: JUNG (2010, p. 84).

Na FIGURA 101, Jung anotou o GE estrutural de fim (compasso 203-204).

The image shows a page of a musical score, numbered 200 in the top left corner. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. A green rectangular box highlights the final structural group (GE) at the end of the piece, which is marked with 'crescendo' and 'fff' (fortissimo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

FIGURA 101 – GE ESTRUTURAL DE FIM

FONTE: JUNG (2010, p. 85).

Pesquisas sugerem que a memória do músico é organizada por agrupamentos baseados nas seções da estrutura formal. Assim, a recordação de cada seção inicia-se com os eventos delineados nos primeiros compassos. Cada seção serve como guia para a próxima. Trata-se de uma cadeia associativa em um nível mais elevado na recuperação da memória (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 348).

O GRÁFICO 15 é referente ao GE estrutural delineado por Jung no diário de estudo.

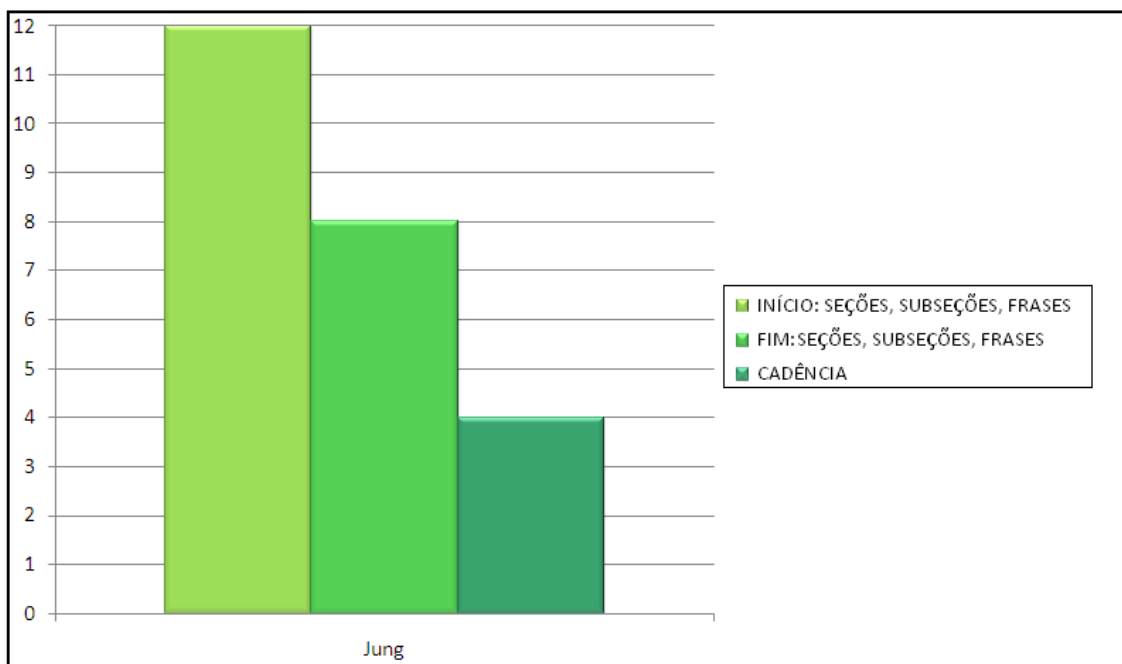


GRÁFICO 15 – GES ESTRUTURAIS DO DIÁRIO DE ESTUDO

FONTE: A autora (2012).

8.3.3.4 GE interpretativo

LEGENDA

- Acento: cor-de-rosa.
- Andamento: lilás.
- Dinâmica: cor rosa-choque.
- *Rallentando e ritenuto*: roxo.

Na FIGURA 102, Jung anotou como GE interpretativo as dinâmicas: *ff* (anacruse dos compassos 1 e 18), *mp* (compasso 8), *mf* (compasso 14) e *crescendo poco* (compasso 15). Salientou os acentos (anacruse dos compassos 1-4 e anacruse dos compassos 13-14). Ele assinalou os andamentos: *Allegro e enérgico* (compasso 1), *Meno* (compasso 8-9), *Più vivo* (compassos 14-15), *Tempo I* (compasso 17); *Rallentando e ritenuto* (compassos 7 e 11).

13. 08. 2010

GE INTERPRETATIVO

- Acentos ■
- Andamento ■
- Dinâmica ■
- rall./rit. ■

Paulistana nº7

(Sexta em 1 movimento)

CLAUDIO SANTORC

©Copyright 1955 by Casa Editora Musical Brasileira Brasileira CEMERA - São Paulo
Todos os direitos autorais reservados - All Rights Reserved. Copies-168

FIGURA 102 – GES INTERPRETATIVOS

FONTE: JUNG (2010, p. 76).

Nas FIGURAS 103 e 104, Jung assinalou como GE interpretativo os acentos (última colcheia do compasso 34 e dos compassos 36-37 e primeira semicolcheia do compasso 38).

32

33

34

Contra-108

FIGURA 103 – GE INTERPRETATIVO: ACENTOS NO COMPASSO 34

FONTE: JUNG (2010, p. 77).

78

35

36

37

38

FIGURA 104 – GES INTERPRETATIVOS: ACENTOS NOS COMPASSOS 36

A 38

FONTE: JUNG (2010, p. 78).

Nas FIGURAS 105 e 106 encontram-se os acentos (compassos 51, 55-58, compasso 73); a dinâmica (compasso 55, compassos 72-73) e o *rallentando* (compasso 54) pertencentes ao GE interpretativo.

FIGURA 105 – GES INTERPRETATIVOS: ACENTOS, DINÂMICA E RALLENTANDO

POCO

FONTE: JUNG (2010, p. 79).

The image shows a musical score for piano, measures 70 through 73. The score is written on two staves (treble and bass clef). Measure 70 features a complex rhythmic pattern with a fermata over the final measure. A pink box highlights a specific rhythmic figure in the right hand. Measure 71 continues the pattern. Measure 72 shows a change in the bass line. Measure 73 features a fermata over the final measure, with a pink box highlighting a specific rhythmic figure in the right hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

FIGURA 106 – GES INTERPRETATIVOS: ACENTOS E DINÂMICA

FONTE: JUNG (2010, p. 80).

Nas FIGURAS 107 e 108, Jung distinguiu os GEs interpretativos como o *poco ritenuto* (compasso 84), os andamentos (compassos 118 e 123) e as indicações de dinâmica (compassos 85, 88, 96, 98, 118, 123 e 125).

The image shows a page of a musical score for piano, numbered 81 in the top right corner. The score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The measures are numbered 82, 86, 90, 95, and 100. The score includes several dynamic and tempo markings: *pp* (pianissimo) at measure 86, *poco rit.* (poco ritardando) at measure 86, *mf* (mezzo-forte) at measure 90, and *mp* (mezzo-piano) at measure 95. The marking *a tempo* appears at the end of measure 86. There are handwritten annotations in pink: a box around *poco rit.* and *pp* in measure 86, a box around *mf cresc.* in measure 90, and boxes around *mf* and *mp* in measure 95. The score is titled 'Câmara 145' at the bottom center.

FIGURA 107 – GES INTERPRETATIVOS DINÂMICA E *POCO RITENUTO*
FONTE: JUNG (2010, p. 81).

The image shows a musical score for piano, measures 110 to 124. The score is written in a single system with two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score is annotated with several interpretive markings in pink:

- Measure 115: A pink box highlights the dynamic marking *mp*.
- Measure 115: A pink box highlights the tempo marking *Poco meno e cantabile*.
- Measure 120: A pink box highlights the dynamic marking *f*.
- Measure 120: A pink box highlights the tempo marking *Andante e Appassionato*.
- Measure 124: A pink box highlights the dynamic marking *f*.

Other markings in the score include *p rall rit.* in measure 120 and *rit.* in measure 124. The publisher's name "Guthrie-188" is visible at the bottom of the score.

FIGURA 108 – GES INTERPRETATIVOS: DINÂMICA E ANDAMENTO
 FONTE: JUNG (2010, p. 82).

Na FIGURA 109, Jung marcou as dinâmicas (compassos 126, 129, 131, 132, 134, 139, 140), as mudanças de andamento (compassos 126 e 137) e o *rallentando* (compasso 142) como GEs interpretativos.

The image shows a page of a musical score for piano, numbered 83 in the top right corner. The score is divided into four systems of music, with measure numbers 126, 131, 134, and 139 indicated on the left. The music is written in a grand staff (treble and bass clefs). Several interpretative markings are present and highlighted with pink boxes:

- Measure 126: A pink box contains the text "Meno ancora". Below the staff, a pink circle highlights the dynamic marking "p".
- Measure 131: A pink box highlights the dynamic marking "p".
- Measure 134: A pink box contains the text "Poco più meno". Below the staff, a pink circle highlights the dynamic marking "f".
- Measure 139: A pink box highlights the dynamic marking "f rubi.". Another pink box highlights the dynamic marking "dim.". A blue box highlights the dynamic marking "rubi.". At the end of the system, the text "D.C. al II e poi" is written.

FIGURA 109 – GES INTERPRETATIVOS PARA O ANDAMENTO, DINÂMICA E RALLENTANDO

FONTE: JUNG (2010, p. 83).

Nas FIGURAS 110 e 111, foram assinalados os acentos (compasso 183, 195 e 196) e as dinâmicas crescendo, *ff* e sempre *ff* (compasso 189, 191 e 197) como GE interpretativo.

The image displays a musical score for guitar, consisting of three systems of music. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is numbered 180, the second 184, and the third 188. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. In the first system, a group of notes in the bass staff is circled in pink. In the second system, there are no specific markings. In the third system, the word "cresc." is circled in pink in the bass staff, and the dynamic marking "ff" is also circled in pink in the bass staff. At the bottom of the page, the text "Guitras-141" is visible.

FIGURA 110 – GES INTERPRETATIVOS: ACENTOS E DINÂMICA
FONTE: JUNG (2010, p. 84).

FIGURA 111 – GES INTERPRETATIVOS: ACENTOS E DINÂMICA

FONTE: JUNG (2010, p. 85).

Jung contemplou os vários pontos assinalados no discurso musical tais como a dinâmica, os acentos e as mudanças de andamento para constituir o GE interpretativo. A literatura especializada tem mostrado que, para pianistas profissionais, os eventos musicais revelam-se durante as sessões de prática. Os contornos musicais são caracterizados nas quatro dimensões (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 343):

- fraseado (agrupamento de notas para formar uma unidade musical);
- dinâmica (distinção de sonoridade ou ênfase de uma série de notas organizadas para formar uma frase);

- tempo (variações de velocidade);
- pedal (utilizado principalmente para agrupar uma série de notas com o mesmo colorido).

O GRÁFICO 16 apresenta os GEs interpretativos apontados por Jung.

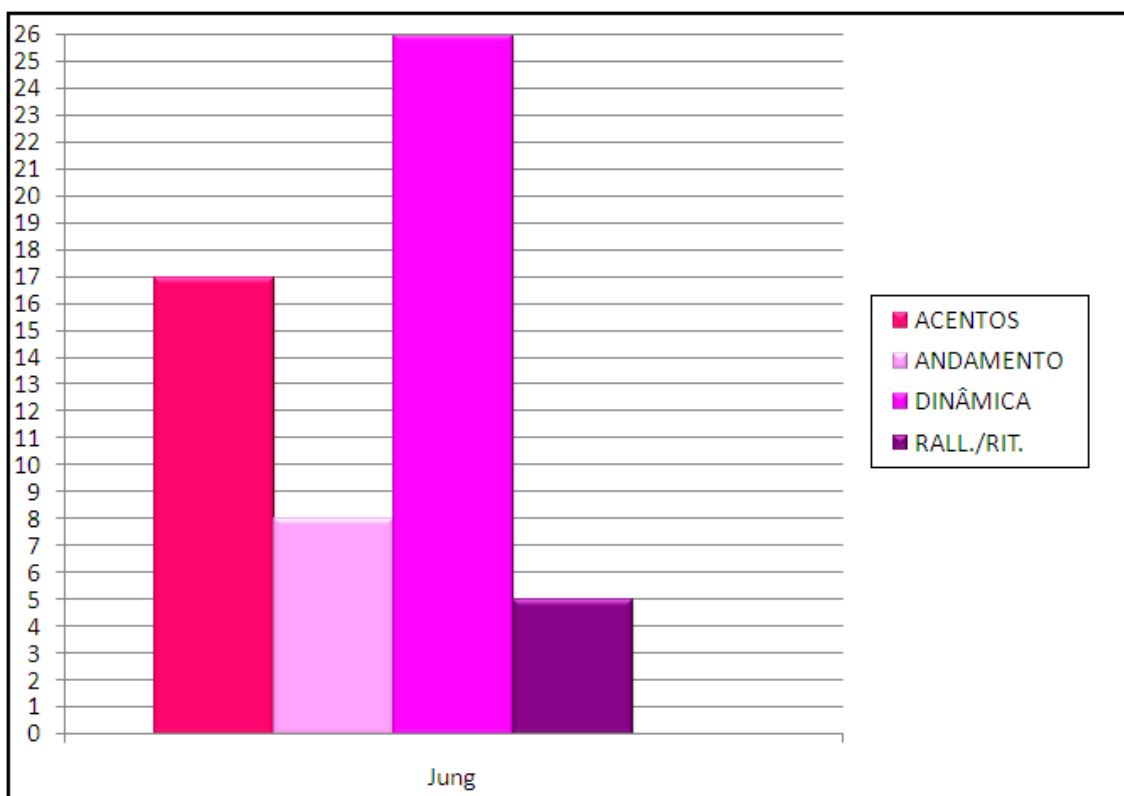


GRÁFICO 16 – GES INTERPRETATIVOS DO DIÁRIO DE ESTUDO DISCRIMINADOS EM ACENTOS, ANDAMENTO, DINÂMICA, RALLENTANDO E RITENUTO

FONTE: A autora (2012).

8.3.3.5 GE expressivo

LEGENDA

- Sonoro e energético: cor laranja.
- Ainda mais sonoro e energético: cor vermelha.
- Lírico: cor pêssego.
- Diálogo (em planos sonoros): cor bordô.
- Ingênuo: cor amarela.
- Nostálgico: cor marrom.

Na FIGURA 112, Jung assinalou os GEs expressivos denominando as qualidades de sonoro/enérgico e lírico respectivamente (anacruse do compasso 1, compassos 15-18 e compasso 9).

13.08.2010

GE EXPRESSIVO 76

- sonoro e enérgico ■
- ainda mais sonoro e enérgico ■
- lírico ■
- diálogo (em plena sonoridade) ■

• ingênuo ■

• nostálgico ■

Paulistana nº 7
(Sonata em 1 movimento)

CLAUDIO SANTORO

Allegro e Energico

1
143
PIANO *ff*

5
147 *rit.* *meno*

10
182 *pp* **Piu**

15
157 *crec.* *meno* **Vivo** **Tempo I** *ff*

Copyright 2005 by Casa Editora Martinus Distribuidora Brasileira - CENBRA-54e Paulo
Todos os direitos reservados - All Rights Reserved

Guita-148

FIGURA 112 – GES EXPRESSIVOS

FONTE: JUNG (2010, p. 76).

Nas FIGURAS 113 e 114, Jung apontou o diálogo entre as mãos que formam os planos sonoros (compassos 29-31, 38-39 e 43-44).

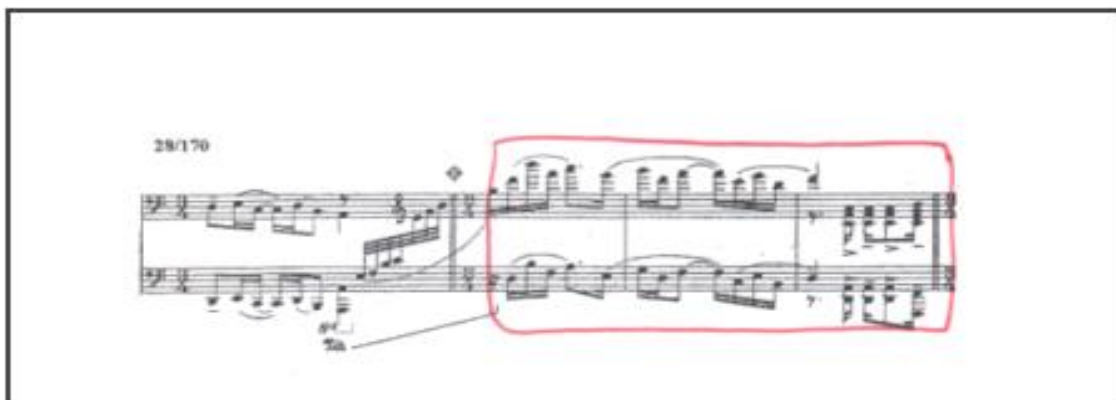
A musical score for 'GE EXPRESSIVO' showing measures 29-31. The score is written for two hands on a grand staff. A red box highlights the dialogue between the two hands in measures 30 and 31. The left hand plays a series of eighth notes, while the right hand plays a series of sixteenth notes. The tempo is marked '28/170'.

FIGURA 113 – GE EXPRESSIVO, DIÁLOGO DE PLANOS SONOROS
FONTE: JUNG (2010, p. 77).

A musical score for 'GE EXPRESSIVO' showing measures 38-39 and 42-44. The score is written for two hands on a grand staff. Red boxes highlight the dialogue between the two hands in measures 38-39 and 43-44. The left hand plays a series of eighth notes, while the right hand plays a series of sixteenth notes. The tempo is marked '38' and '42'.

FIGURA 114 – GE EXPRESSIVO, DIÁLOGO DE PLANOS SONOROS
FONTE: JUNG (2010, p. 78).

Nas FIGURAS 115 e 116, Jung distinguiu os GEs expressivos: sonoro/enérgico (compassos 55-56) e também ainda mais sonoro e enérgico (compassos 73-74).

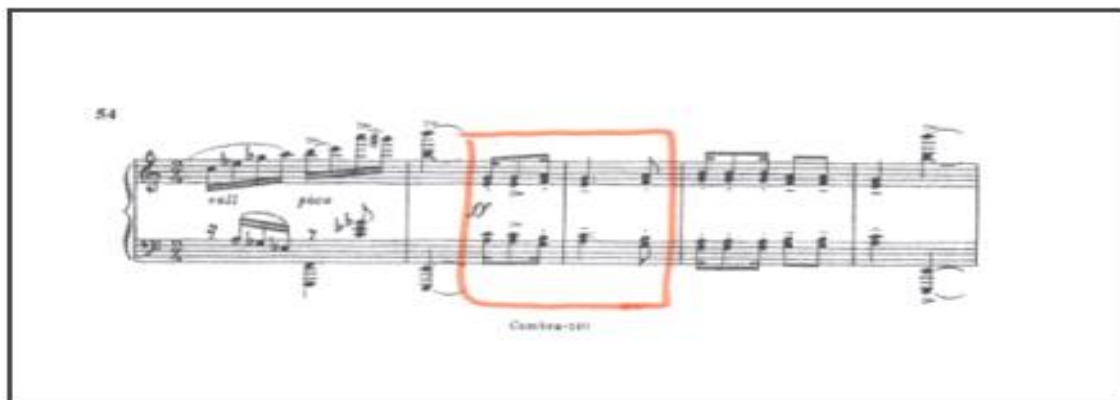
Musical score for Figure 115, measures 55-56. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The first measure (55) is marked 'rall' and 'poco'. The second measure (56) is marked 'ff' and is highlighted with a red box. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The text 'Cantata-011' is written below the piano part.

FIGURA 115 – GE EXPRESSIVO SONORO E ENÉRGICO

FONTE: JUNG (2010, p. 79).

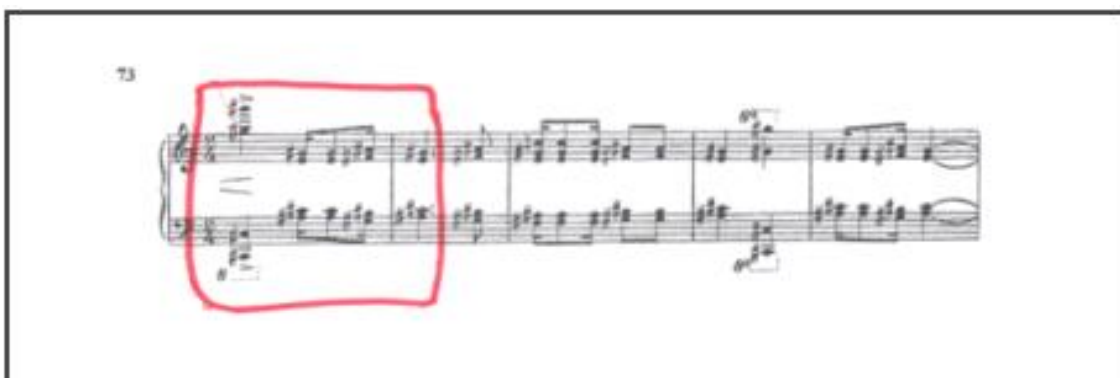
Musical score for Figure 116, measures 73-74. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The first measure (73) is highlighted with a red box. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

FIGURA 116 – GE EXPRESSIVO MAIS SONORO E ENÉRGICO

FONTE: JUNG (2010, p. 80).

Na FIGURA 117, Jung registrou o caráter ingênuo como um GE expressivo (compassos 98-99).

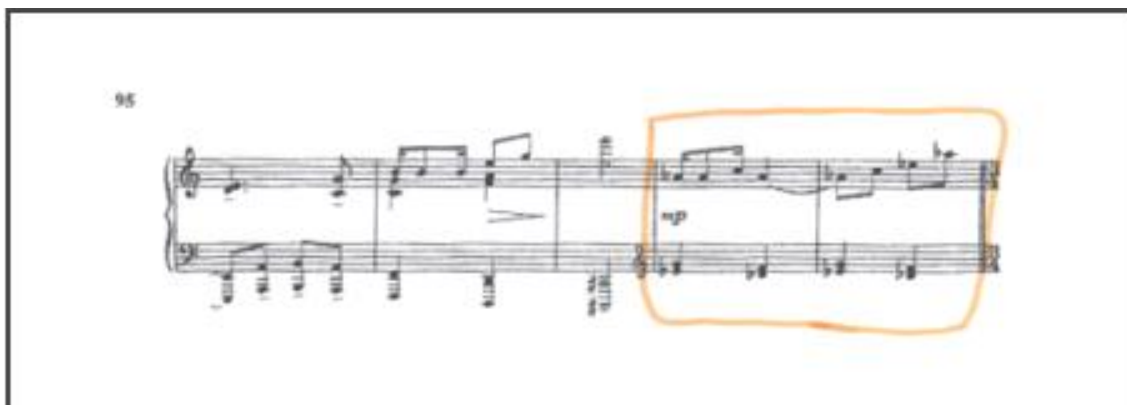


FIGURA 117 – GE EXPRESSIVO INGÊNULO

FONTE: JUNG (2010, p. 81).

Nas FIGURAS 118 e 119, Jung denominou o GE expressivo de nostálgico (compasso 126 e 127), no *Da Capo* como sonoro/enérgico (compasso 142) e mais sonoro e enérgico (compasso 191).

83

126

Meno ancora

131

134

Poco più meno

139

f subito dim. rit. D.C. al fine e poi

FIGURA 118 – GE EXPRESSIVO: NOSTÁLGICO, SONORO E ENÉRGICO
 FONTE: JUNG (2010, p. 83).

188

cresc.

ff

Quarta - 140

FIGURA 119 – GE EXPRESSIVO MAIS SONORO E ENÉRGICO
 FONTE: JUNG (2010, p. 84).

No GRÁFICO 17 está registrado o número de GEs expressivos que Jung estabeleceu.

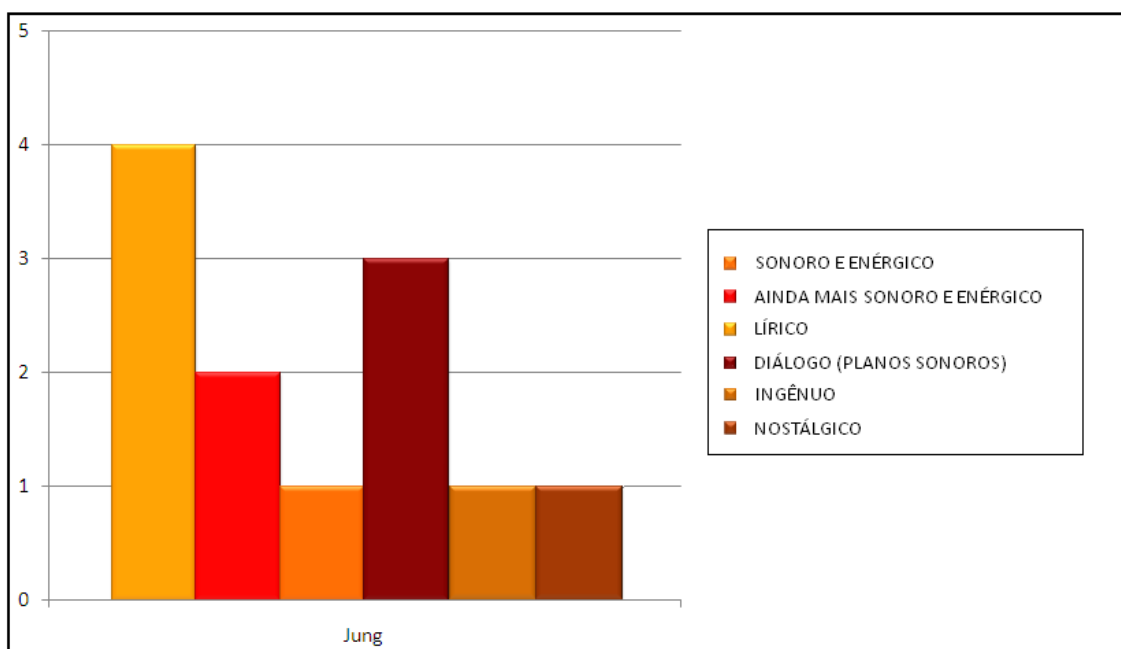


GRÁFICO 17 – GES EXPRESSIVOS DO DIÁRIO DE ESTUDO, DESCRIÇÕES DA EXPRESSIVIDADE: SONORO E ENÉRGICO, AINDA MAIS SONORO E ENÉRGICO, LÍRICO, DIÁLOGO DE PLANOS SONOROS, INGÊNUO E NOSTÁLGICO

FONTE: A autora (2012).

Jung distinguiu os vários pontos demarcados como GEs expressivos informando o caráter que deseja. Estudos apontam que a atenção aos GEs expressivos ativam detalhes do discurso musical. Os compassos delineados por esses guias são recuperados de forma eficiente em relação a outros não salientados, pois são efetivamente ativados por essa categoria de guia de execução. Tal fato pode ser explicado pela associação entre caráter e emoção almejada (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 348).

8.3.3.6 Pontos de partida

Jung anotou os pontos de partida em uma partitura separada. Esses pontos foram lugares estratégicos, pois caso ocorresse um lapso de memória, ele poderia retomar do próximo marco ou do ponto que surgisse mais rápido na mente. Pesquisas anteriores realizadas por Chaffin apontam evidências que falhas de memória ocorrem em meios de frase ou em pontos menos marcantes na estrutura.

As FIGURAS 120 a 128 a seguir são referentes aos pontos de partida, abrangendo a anacruse do compasso 1 até o 191.

- 13.08.2010
PONTOS DE PARTIDA ↓

76

Paulistana nº7
(Sonata em 1 movimento)

CLAUDIO SANTORC

Allegro e Energico

1
143
PIANO

5
147

10
152

15
157

Vivo Tempo 1

ff ff

©Copyright 1955 by Casa Editora Martin Bruchmann Brasileira CENSURA-São Paulo
Todos os direitos autorais reservados - All Rights Reserved

Ondine-149

The image shows a page from a music book with handwritten notes at the top. The page is titled 'Paulistana nº7 (Sonata em 1 movimento)' by Claudio Santorc. It features a piano score with four systems of music. Handwritten arrows point to specific measures: the first arrow points to measure 143, the second to measure 152, and the third to measure 157. The score includes dynamic markings such as 'ff', 'poco', 'rit.', 'meno', and 'Vivo'. The tempo markings 'Allegro e Energico' and 'Tempo 1' are also present. At the bottom, there is a copyright notice for 1955 by Casa Editora Martin Bruchmann Brasileira.

FIGURA 120 – PONTOS DE PARTIDA ANACRUSE DO COMPASSO 1,
ANACRUSE DO COMPASSO 13, ANACRUSE DO COMPASSO 19
FONTE: JUNG (2010, p. 76).

77

20/162

24/166

28/170

32

Cembalo-148

FIGURA 121 – PONTOS DE PARTIDA ANACRUSE COMPASSO 25,
ANACRUSE COMPASSO 28, ANACRUSE COMPASSO 35
FONTE: JUNG (2010, p. 77).

78

36

38

43

Cello-149

Detailed description: The image shows a page of a musical score for Cello, numbered 78 in the top right corner. The score is divided into three systems of staves. The first system, labeled '36', consists of a single treble clef staff with a downward-pointing arrow above the first measure. The second system, labeled '38', consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a downward-pointing arrow above the first measure. The third system, labeled '43', also consists of a grand staff with a downward-pointing arrow above the first measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom center of the page, the text 'Cello-149' is printed.

FIGURA 122 – PONTOS DE PARTIDA COMPASSOS 36 E 43
FONTE: JUNG (2010, p. 78).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '51', consists of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The second system, labeled '54', also consists of four staves. It includes dynamic markings: 'rall' (ritardando), 'poco' (poco ritardando), and 'ff' (fortissimo). Two large downward-pointing arrows are placed above the first two measures of this system, highlighting specific musical events. The text 'Contra-tenor' is written below the bottom two staves of the second system.

FIGURA 123 – PONTOS DE PARTIDA COMPASSO 52, COMPASSO 54,
ANACRUSE COMPASSO 56

FONTE: JUNG (2010, p. 79).

80

The image shows a page of a musical score for piano, numbered 80 in the top right corner. The score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef. The measures are numbered on the left: 59, 65, 70, 73, and 78. Four black arrows point downwards to specific notes in the treble clef, indicating anacrusis points. The first arrow is at measure 69, the second at measure 73, the third at measure 74, and the fourth at measure 80. The music is written in a common time signature (C) and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom of the page is labeled 'Oeutra- 143'.

FIGURA 124 – PONTOS DE PARTIDA ANACRUSE COMPASSO 69;
ANACRUSE COMPASSO 73; ANACRUSE COMPASSO 74,
COMPASSO 80

FONTE: JUNG (2010, p. 80).

81

82

86

90

95

100

a tempo

poco rit.

mf cresc.

Cantata 147

FIGURA 125 – PONTOS DE PARTIDA COMPASSOS 85-88-98

FONTE: JUNG (2010, p. 81).

83

126

Meno ancora

131

134

Piu piano

139

171

Op. 109

FIGURA 127 – PONTOS DE PARTIDA COMPASSOS 126-132-137-173-175
FONTE: JUNG (2010, p. 83).

84

Gedra - 140

FIGURA 128 – PONTOS DE PARTIDA COMPASSO 178, ANACRUSE
 COMPASSO 180, ANACRUSE COMPASSO 183, COMPASSO 186,
 COMPASSO 191

FONTE: JUNG (2010, p. 84).

Jung deliberou 32 pontos de partida. Alguns deles coincidem com outros GEs, tais como:

- compasso 34, compasso 43, compasso 52, compasso 55, compasso 68 com os GEs básicos;
- anacruse do compasso 1, compasso 18, compasso 55, compasso 98, compasso 126, compasso 191, com os GEs interpretativos e expressivos;
- compasso 12, compasso 34, compasso 36, compasso 52, compasso 72, compasso 85, compasso 88, compasso 118, compasso 131, compasso 137 coincidem com os GEs interpretativos;
- compasso 43, compasso 73 com os GEs expressivos.

	Pontos de partida (27)
Compassos	Anacruse 1
	Anacruse 13
	Anacruse 19
	Anacruse 25
	Anacruse 28
	Anacruse 35
	36
	43
	52
	2º. tempo 54
	Anacruse 56
	Anacruse 69
	Anacruse 73
	Anacruse 74
	80
	85
	88
	98
	108
	118
	122
	125
	126
	132
	137
	173
	175
178	
Anacruse 180	
Anacruse 183	
186	
191	

QUADRO 11 – INDICAÇÕES DOS PONTOS DE PARTIDA DA PAULISTANA Nº. 7

FONTE: A autora (2012).

8.3.4 Quarta etapa da pesquisa

8.3.4.1 GEs registrados no dia 14/08/2010

Jung afirmou que os GEs que mais utilizou foram os expressivos e interpretativos, mas salientou que houve interação entre os GEs expressivos com os estruturais e interpretativos. Chaffin destaca três dimensões da execução e descreve os guias acolhidos durante a execução (básico, interpretativo e expressivo); o conhecimento da estrutura formal permite identificar os limites entre seções e pontos de troca, lugares onde a repetição de uma idéia/ou tema diverge de uma outra em uma passagem semelhante (CHAFFIN; IMREH; 2002, p. 343).

Na *Paulistana n.º 7*, o compositor escreveu as mudanças de caráter, locais em que Jung assinalou como GEs expressivos associados às seções, subseções e frases, Jung justificou, para criar a “[...] visão global da peça no seu curso”.

Jung descreveu que “[...] os GEs interpretativos relacionados com a dinâmica também interagiram para a boa realização das variações de caráter da peça. Outros GEs interpretativos como os acentos, *rallentando*, *ritenuto*, contribuíram para a ‘visão’ local da peça”. Observo como Jung foi meticuloso em relação aos detalhes e aos registros nas partituras.

Jung destacou os GEs básicos de saltos e movimentos contrários entre as mãos. Os saltos, segundo Jung, exigiram, em um curto espaço de tempo, uma preparação de movimentos, da pedalização e do acerto das notas. Os movimentos contrários das mãos resumiram elementos composicionais aos quais Jung não se ateu a cada uma das notas utilizadas, mas agrupou-as.

As FIGURAS 129 a 136 a seguir apresentam as indicações dos guias utilizados na execução memorizada de Jung no dia 14/08/2010.

Na FIGURA 129, Jung salientou os GEs expressivos (anacruse compasso 1 e anacruse compasso 9). No GE interpretativo, ele distinguiu a dinâmica (anacruse dos compassos 1 e 9) e o *rallentando* (compasso 7). No GE estrutural, ele delineou a cadência (compasso 11 e 12).

- 14.08.2010

76

Paulistana nº7
(Sonata em 1 movimento)

CLAUDIO SANTORC

GE EXPR

Allegro e Energico

1
143
PIANO

GE INTER.-DIN.

GE. EXPR

147

rall. **GE. INT.** **mp** **Meno**

GE EST.-CAD.

10
162

poco rall. **pp** **Piu**

15
167

Vivo **Tempo I**

cresc. poco **ff**

©Copyright 1999 by Casa Editora Musical Brasileira Resonância CEMBRA-São Paulo
Todos os direitos reservados - All Rights Reserved

Centro-148

FIGURA 129 – O GE ESTRUTURAL, OS INTERPRETATIVOS E OS EXPRESSIVOS
FONTE: JUNG (2010, p. 76).

Nas FIGURAS 130 e 131, Jung assinalou os GEs básicos de salto (compassos 34 e 52) e de movimento contrário (compassos 54-55) e, reafirmou o GE expressivo como sonoro/enérgico (compassos 54-55-56).

The image shows a musical score for guitar, specifically measure 34. The score is written on four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music is in 4/4 time. The right hand part consists of a sequence of eighth notes, with a final measure containing a triplet of eighth notes. The left hand part consists of a sequence of eighth notes, with a final measure containing a triplet of eighth notes. A blue hand-drawn box highlights the final measure of the right hand part, which contains a triplet of eighth notes. Below the box, the text "GE BÁSICO" and "SALTO" is written in blue ink. The number "32" is written in the top left corner of the score area. The text "Cantora-100" is written below the staves.

FIGURA 130 – GE BÁSICO DE SALTO, COMPASSO 34

FONTE: JUNG (2010, p. 77).

54

GE BASICO-SALTO

GE BASICO
Cembra-140
MOV. CONTR.

GE EXTR.

FIGURA 131 – GES BÁSICOS DE SALTO (COMPASSO 52), MOVIMENTO CONTRÁRIO (COMPASSOS 54-55) E GES EXPRESSIVOS (COMPASSOS 54-55-56)

FONTE: JUNG (2010, p. 79).

Na FIGURA 132, Jung apontou o GE básico de movimento contrário (anacruse do compasso 69).

65

... GE BÁSICO
MOV. CONTR.

FIGURA 132 – GE BÁSICO DE MOVIMENTO CONTRÁRIO NA ANACRUSE DO COMPASSO 69

FONTE: JUNG (2010, p. 80).

Na FIGURA 133, Jung ressaltou os GEs interpretativos *Poco ritenuto* e da dinâmica *p*.

82

84

85

poco rit
GE INT.

GE INT.
DINÂMICA

a tempo

FIGURA 133 – GES INTERPRETATIVOS DE *POCO RITENUTO* E DE DINÂMICA NOS COMPASSO 84 E 85

FONTE: JUNG (2010, p. 81).

Nas FIGURAS 134, 135 e 136, Jung destacou os GEs interpretativos de dinâmica (compassos 85, 123 e 139), o *ritenuto* e *rallentando* (compassos 84 e 142).

120

Andante e Appassionato

p rall rit.

f GE INT. - DINÂMICA

FIGURA 134 – GE INTERPRETATIVO DE DINÂMICA COMPASSO 123
 FONTE: JUNG (2010, p. 82).

139

f subito GE INT. - DIN.

rall. GE INT.

FIGURA 135 – GES INTERPRETATIVOS DE DINÂMICA NO COMPASSO 139
 E RALLENTANDO NO COMPASSO 142
 FONTE: JUNG (2010, p. 83).

84

10
GE EST. - CAD.

176

180

184

188

GE EST. - CAD.

GE EXPR.

FIGURA 136 – GES ESTRUTURAIS DE CADÊNCIA COMPASSOS 178-179, COMPASSOS 189-191 E EXPRESSIVO COMPASSO 191

FONTE: JUNG (2010, p. 84).

Na FIGURA 136, Jung sublinhou os GEs estruturais de cadência (compassos 178-179 e 189-191) e o GE expressivo mais sonoro e enérgico (compasso 191).

Nessa ocasião, Jung salientou os GEs básicos (4), estruturais de cadência (3), interpretativos (8) e expressivos (4).

8.3.5 Quinta etapa da pesquisa

8.3.5.1 GEs registrados no dia 15/09/2010

Decorridas quatro semanas, foi realizada a segunda gravação de áudio e vídeo. Jung registrou os GEs após a execução memorizada. Em suas palavras, descreveu:

[...] Acredito que os GEs estruturais foram os que mais precisei para orientar a execução. Ative-me aos inícios e finais das seções, subseções e frases [...] Penso que precisei dos GEs estruturais para garantir a continuidade da música e manter a calma diante do público [...] Tentei recorrer a alguns GEs expressivos para realçar afetos presentes na composição e comunicar as nuances.

Pesquisas apontam que o músico experiente procura manter-se em estado de prontidão para saber a cada momento da execução onde se encontra. Isso é realizado principalmente por meio do conhecimento da estrutura formal da obra e esta serve tanto para codificar quanto para recuperar a memória, caso haja um lapso (CHAFFIN; IMREH, 1997, p. 318).

LEGENDA

GE estrutural:

- Início: seções, subseções, frases na cor verde-claro.
- Fim: seções, subseções, frases na cor verde-bandeira.

- Cadência: verde-escuro.

GE expressivo:

- Sonoro e enérgico: cor laranja.
- Ainda mais sonoro e enérgico: cor vermelha.

Nessa gravação, Jung utilizou os GEs estruturais e expressivos. Apesar de não registrar falhas de memória, há alguns pontos de hesitação na sua execução. Essas pequeninas hesitações não chegaram a comprometer a execução (compassos 60 e 122-123). No compasso 60, a hesitação pode estar relacionada ao GE básico, por se tratar de saltos em ambas as mãos com intervalos de décima na mão esquerda. Porém, nos compassos 122-123 as hesitações parecem estar relacionadas aos GEs interpretativos e expressivos por ser um trecho de conexão que envolve variação de tempo e contraste de caráter e de dinâmica. Jung executou os GEs expressivos anotados na partitura. Estudos revelam que nessa etapa durante a preparação final para uma execução pública a atenção volta-se para os GEs expressivos. Existe uma tendência comprovada de que a atenção do músico direcione-se para os GEs expressivos e estruturais, enquanto os GEs básicos e interpretativos ficam na retaguarda para serem acionados, se for necessário (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 116).

Na FIGURA 137, Jung assinalou o GE expressivo sonoro/enérgico (anacruse do compasso 1) e os GEs estruturais (compassos 8-11-12).

- 15.09.2010

76

Paulistana nº7
(Sonata em 1 movimento)

CLAUDIO SANTORC

GE EXPR.

1
143
PIANO
Allegro e Energico
ff

5
147
Meno
rit.

10
182
poco
rit.
Pia
GE ESTR.-FIM
CAD.

15
157
Vivo
Tempo I
cresc. poco
ff

©Copyright 1953 by Casas Editoras Musicais Brasileiras Reunidas CEMEBRA-São Paulo
Todos os direitos autorais reservados - All Rights Reserved

Cantata-148

FIGURA 137 – GES ESTRUTURAIS DE CADÊNCIA COMPASSO 8 E COMPASSOS 11-12, GE ESTRUTURAL DE FIM COMPASSO 12 E GE EXPRESSIVO NA ANACRUSE DO COMPASSO 1

FONTE: JUNG (2010, p. 76).

Nas FIGURAS 138 a 142, a seguir, Jung delineou os GEs utilizados após a apresentação pública.

Nas FIGURAS 138 e 139, Jung distinguiu o GE estrutural (compassos 29/171 e compassos 54-55), o GE expressivo sonoro/enérgico (compasso 56). Na

FIGURA 140, o participante salientou o GE expressivo ainda mais sonoro e enérgico (compasso 73).

The image shows a musical score for measures 28 and 29 of a piece. The notation is in bass clef. A green bracket highlights the beginning of measure 29, with the handwritten text "GE ESTR. - INÍCIO" written above it. The score includes various rhythmic values and accidentals.

FIGURA 138 – GE ESTRUTURAL COMPASSO 29/171

FONTE: JUNG (2010, p. 77).

The image shows a musical score for measures 54 and 55. The notation is in treble clef. A green bracket highlights measures 54 and 55, with the handwritten text "GE ESTR. - FIM" written above it. A red bracket highlights the anacrusis of measure 56, with the handwritten text "GE EXPR" written below it. The score includes dynamic markings like "rall" and "poco", and the number "54" is written at the beginning of the first staff.

FIGURA 139 – GE ESTRUTURAL (SEGUNDO TEMPO COMPASSOS 54-55)

E GE EXPRESSIVO (ANACRUSE COMPASSO 56)

FONTE: JUNG (2010, p. 79).

73

GE EXPR.

FIGURA 140 – GE EXPRESSIVO COMPASSO 73

FONTE: JUNG (2010, p. 80).

Nas FIGURAS 141 e 142, Jung assinalou o GE estrutural (compasso 118, compassos 178-179 e o segundo tempo compassos 189-191) e o GE expressivo ainda mais sonoro e enérgico (compasso 191).

115

Poco meno e cantabile

mp

GE ESTR. - INÍCIO

FIGURA 141 – GE ESTRUTURAL COMPASSO 118

FONTE: JUNG (2010, p. 82).

84

176

180

184

188

GE ESTR. - CAD.

GE ESTR. - CAD.

GE EXP.

FIGURA 142 – GES ESTRUTURAIS DE CADÊNCIA (COMPASSOS 178-179 E SEGUNDO TEMPO DOS COMPASSOS 189-191); GE EXPRESSIVO COMPASSO 191

FONTE: JUNG (2010, p. 84).

Na apresentação pública, a gravação de Jung durou 6min89. A duração da primeira gravação, dia 2/07/2010, foi de 8min16. A justificativa para esse encurtamento na duração da música foi o andamento mais lento adotado na primeira vez. Vale ressaltar que na gravação diagnóstica, ele não apresentou falhas de memória, mas executou a obra com poucas nuances de dinâmica e com pouca

fluidez. Já na ocasião da execução pública, observo maior envolvimento e fluidez do discurso musical. Jung realizou com convicção os GEs expressivos e os GEs estruturais de cadência, Jung executou com determinação.

8.3.6 Sexta etapa da pesquisa

8.3.6.1 Guias de execução registrados em 20/10/2011

Essa última etapa da pesquisa ocorreu após 56 semanas. A execução foi gravada em áudio/vídeo e Jung escreveu o que conseguiu da partitura de memória e sem consulta. Jung procurou refletir o estudo com os GEs, observou quais pontos demandaram mais atenção ao tocar e depois os anotou quando percebeu que repetidamente precisou deles. Os GEs interpretativos foram os mais empregados, seguido dos expressivos. Segundo Jung, esses GEs foram muito relacionados à estrutura dessa composição

As estratégias que Jung desenvolveu para resgatar a memória foram:

- a criação de uma ideia sobre a composição estudada;
- partir do todo para as partes;
- a compreensão dos elementos estruturais o ajudou a aguçar o nível de prontidão.

Jung evitou uma prática de estudo repetitiva e afirmou que essa estratégia constituiu-se em fator relevante para a memorização em menos de duas semanas após um ano sem tocar a obra.

Jung declarou sobre a ansiedade: “dois aspectos me parecem relevantes: a qualidade da prática de estudo realizada e não superestimar nem subestimar o momento da apresentação pública”.

Em relação ao estudo com os GEs, Jung salientou:

[...] eles representam uma economia de tempo de estudo, maior segurança na execução e a possibilidade de maior entendimento da peça resgatada. Percebi que em determinadas etapas do estudo alguns guias podem ser mais relevantes e que com o avanço do

aprendizado estes podem se fixar e outros GEs ganham espaço, especialmente os GEs expressivos.

Jung revelou que a confiança de sua interpretação com o conhecimento dos GEs aumentou. Ele acreditou que a apresentação dos GEs tornou sua prática mais inteligente pelo envolvimento e pelo estabelecimento da reflexão. Jung continuou ressaltando que os GEs enriqueceram a interpretação e funcionaram como pontos-chaves por acionar aspectos importantes que deveriam ser realizados e realçados no momento da execução.

Quando esteve no palco, Jung descreveu como conciliou a criatividade e liberdade:

[...] exatamente nas vezes em que não havia uma preocupação em controlar a relação de uma técnica impecável com uma satisfação estética foram as que mais me agradaram no resultado. Como se o equilíbrio entre estes pontos seja atingido quando não precisamos pensar neles, depois de trabalhados e sedimentados eles simplesmente acontecem.

Estudos apontam que muitas decisões do pianista baseiam-se nas dimensões básicas e interpretativas durante a prática, mas estas eventualmente tornam-se automatizadas, pois são construídos na memória motora e auditiva. Na execução pública, o intérprete não tem tempo de pensar sobre cada detalhe. Muitas vezes, decisões ocorrem sem a participação completamente consciente. A maioria dos intérpretes tende a selecionar um pequeno número de características básicas e interpretativas durante o seu desempenho (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002, p. 169).

LEGENDA:

GE BÁSICO

- Voz superior em relevo: cor preta

GE ESTRUTURAL

- Início de seção: cor amarela

GE INTERPRETATIVO

- Articulação: cor rosa
- Dinâmica/crescendo/diminuendo: cor vermelha

GE EXPRESSIVO

- Enérgico: cor verde-claro
- Ponto Culminante: cor verde-escuro
- Ingênuo: cor azul
- *Appassionato*: cor azul-escuro
- Apoteótico: cor roxa

Na FIGURA 143, Jung anotou o GE expressivo enérgico na anacruse do compasso 1.

The image shows a musical score for Claudio Santorc's piece "Allegro e Energico". The score is in 2/4 time and marked "PIANO" and "ff". A green double arrow points to the anacrusis of the first measure. The score is labeled "1" and "143".

FIGURA 143 – GE EXPRESSIVO ANACRUSE DO COMPASSO 1

FONTE: JUNG (2011, p. 76).

Na FIGURA 144, Jung apontou o GE básico para realçar a voz superior no compasso 19.

15 Vivo Tempo I

157

cresc. poco *ff*

8^a

©Copyright 1965 by Casas Editoras Musicais Brasileiras Reunidas CEMBRA-São Paulo
Todos os direitos autorais reservados - All Rights Reserved

Orçbra-140

FIGURA 144 – GE BÁSICO, COMPASSO 19

FONTE: JUNG (2011, p. 76).

Na FIGURA 145, Jung assinalou o GE expressivo, ponto culminante da seção (compasso 25) e GE estrutural no início da segunda seção (compasso 29).

24/166

28/170

FIGURA 145 – GE EXPRESSIVO COMPASSO 25 E ESTRUTURAL COMPASSO 29

FONTE: JUNG (2011, p. 77).

Na FIGURA 146, Jung marcou o GE interpretativo na dinâmica *mf* (compasso 88).

The image shows a musical score for piano, measures 86 to 88. Measure 88 is highlighted with a red double arrow pointing to the first note. The dynamic marking is *mf* and the instruction is *cresc.*

FIGURA 146 – GE INTERPRETATIVO, COMPASSO 88

FONTE: JUNG (2011, p. 81)

Na FIGURA 147, Jung registrou o GE expressivo de caráter *appassionato* (compasso 123).

The image shows a musical score for piano, measures 120 to 123. Measure 123 is highlighted with a blue double arrow pointing to the first note. The tempo marking is *Andante e Appassionato*. The dynamic marking is *f*. The instruction is *rit.*

FIGURA 147 – GE EXPRESSIVO, COMPASSO 123

FONTE: JUNG (2011, p. 82).

Na FIGURA 148, Jung assinalou o GE interpretativo na dinâmica *f súbito* e o GE estrutural no início da seção (compasso 171).

139

f subito

dim.

rall.

D.C. al fine
e poi

171

FIGURA 148 – GE INTERPRETATIVO COMPASSO 139 E GE ESTRUTURAL 171
 FONTE: JUNG (2011, p. 83).

Na FIGURA 149, Jung assinalou o GE interpretativo (compasso 189).

188

cresc.

ff

Cembra-140

FIGURA 149 – GE INTERPRETATIVO COMPASSO 189
 FONTE: JUNG (2011, p. 84).

Na FIGURA 150, Jung anotou o GE expressivo que é o ponto culminante (compasso 192).



FIGURA 150 – GE EXPRESSIVO NO COMPASSO 192

FONTE: JUNG (2011, p. 85).

Jung revelou o que pensa durante a execução da *Paulistana*:

[...] Durante a execução na gravação de 20 de outubro, eu me sentia seguro quanto à memorização da peça, basicamente procurei deixar ela tocar internamente e realizar a execução. O que me preocupava ainda eram alguns aspectos técnicos, como a realização de certas passagens em determinado andamento.

Segundo as pesquisas revelam, a preparação cautelosa dos GEs possibilita que os intérpretes realizem execuções de memória de forma confiável em público (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 116). Jung nessa ocasião apresentou a *Paulistana* n.º 7 com duração de 6min95. Ele interpretou de maneira mais determinada e confiante. A execução transcorreu sem nenhuma alteração da memória.

Após 56 semanas do início da pesquisa, Jung fez o registro áudio-visual da *Paulistana* e, nessa ocasião, foi solicitado que escrevesse a partitura de memória. O tempo previsto para essa atividade foi de duas horas.

Embora não seja uma prática comum escrever a partitura de memória, essa atividade oferece a visualização de conteúdos nomeados anteriormente e proporciona ao músico a recuperação do material musical, caso haja um imprevisto durante a execução. A localização dos guias resgatados pode ser identificada empiricamente pela presença do efeito de posição em série da evocação livre, lembrando que a recuperação de uma série ordenada é melhor para o primeiro item da série e declina com os itens seguintes (CHAFFIN et al, 2009, p. 5).

Nas pesquisas apresentadas, essa atividade realizou-se inesperadamente, após dois anos da execução de memória por uma pianista consagrada e verificou-se que o resgate da memória era superior nos inícios das seções do que em outros segmentos (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 343). O mesmo ocorreu no caso de uma violoncelista, após dez meses da execução memorizada em público, ela foi convidada a escrever a partitura de memória e apontou uma melhor recuperação para os GEs expressivos e estruturais que serviram como marcos na organização hierárquica no resgate da memória (CHAFFIN et al., 2009, p. 7).

Pesquisas concordam sobre a influência da organização hierárquica na recuperação da memória na escrita da partitura (CHAFFIN et al, 2009, p. 18). Jung revelou-se bem comprometido com a recuperação da primeira página da partitura até o compasso 15. Escreveu as fórmulas de compassos e as alterações de binário para ternário; o andamento inicial como as mudanças que surgiram no decorrer da primeira página. Dentre as várias trocas de compassos, saliento que Jung resgatou cinco das sete modificações de compasso encontradas no texto. Verifico o resgate do material rítmico, a anotação de diferentes tipos de acentos, os detalhes composicionais assim como o registro das pausas com fermatas dos compassos 1-2.

A influência do GE interpretativo nessa escrita foi evidente pela quantidade de dinâmicas distintas que ele assinalou nesses quatro sistemas. No compasso 15, Jung escreveu “*Agitato*” em vez do andamento “*Vivo*”, assinalado pelo compositor e, no meu entender, foi como se Jung manifestasse a conotação expressiva dessa passagem. Nesse ponto (compasso 1) que antecedeu a mudança de fórmula de compasso, o original foi escrito no compasso 16.

Jung (FIGURA 151) escreveu as notas e as figurações rítmicas e todos os detalhes dos compassos 17-24. Ao atrapalhar-se no registro da fórmula de compasso no compasso 15, alterou os demais que se sucederam.

Jung obteve quase 100% de acerto nos três primeiros sistemas. Ele apresentou alterações na escrita do compasso 5 nas oitavas da ME porque fez uso da escrita enarmônica e adotou o sinal de oitava abaixo. Ele, no entanto, se esqueceu de continuar com o sinal de oitava até a última colcheia do compasso 5, extensivo para o compasso 6 (ambos na ME).

Identifico nessa atividade de escrita da partitura de memória traços dos GEs estruturais, interpretativos e expressivos coincidentes com as anotações anteriores desses guias por Jung (FIGURAS 151 e 152).

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "PAULISTANA" by C. SANTORO. The score is divided into four systems, each starting with a measure number in the left margin:

- System 1:** Starts at measure 1. The tempo is marked "ALLEGRO ENERGIICO". The music is in 7/4 time. The first measure is marked with a forte dynamic (*ff*).
- System 5:** Starts at measure 5. The tempo is marked "MENO". The music continues in 7/4 time. Performance instructions include *roll.* and *cresc.*
- System 9:** Starts at measure 9. The music continues in 7/4 time. Performance instructions include *pp*, *rit.*, and *pp*.
- System 13:** Starts at measure 13. The tempo is marked "AGITATO". The music continues in 7/4 time. Performance instructions include *mf* and *cresc.*

The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

FIGURA 151 – ESCRITA DA PÁG. 1

FONTE: JUNG (2011).

Handwritten musical score for "TEMPO I" starting at measure 17. The score is written on two systems of staves. The first system (measures 17-20) shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system (measures 21-24) continues the piece with similar notation. The handwriting is in black ink on white paper. A circled number "2" is in the top right corner.

FIGURA 152 – JUNG, ESCRITA DA PÁG. 2

FONTE: JUNG (2011).

As transcrições revelaram os GEs mais presentes na consciência do pianista, as suas preocupações e a busca da resolução de problemas tal como na prática diária. A recuperação da partitura no final da execução revelou um dos meios de organização que o intérprete adquiriu e seu estágio no processo de aprendizagem (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 117). Um dado relevante apontado nas pesquisas refere-se ao fato que na evocação livre há o reflexo da organização da informação na memória e a série ordenada é geralmente melhor para o primeiro item da série e vai decaindo com o passar dos compassos, assim como ocorreu com Jung. Em suma, os efeitos de posição serial são reflexos de como a informação é organizada na memória. O declínio da recordação nos compassos seguintes sugere como a memória é organizada em cadeias associativas a partir de cada guia recuperado (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 122).

8.3.7 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO PARTICIPANTE JUNG

Os gráficos do participante Jung identificam os GEs utilizados no diário de estudo assim como nas duas execuções memorizadas, sendo uma pública. Jung elaborou detalhadamente com descrições os GEs em seu estudo. Os gráficos apresentados (18-21) são a compilação dos GEs anotados nas partituras.

No GRÁFICO 18, referente ao diário de estudo, Jung apresentou predomínio do GE estrutural com 70 anotações, seguido do interpretativo (56), básico (16) e expressivo (12).

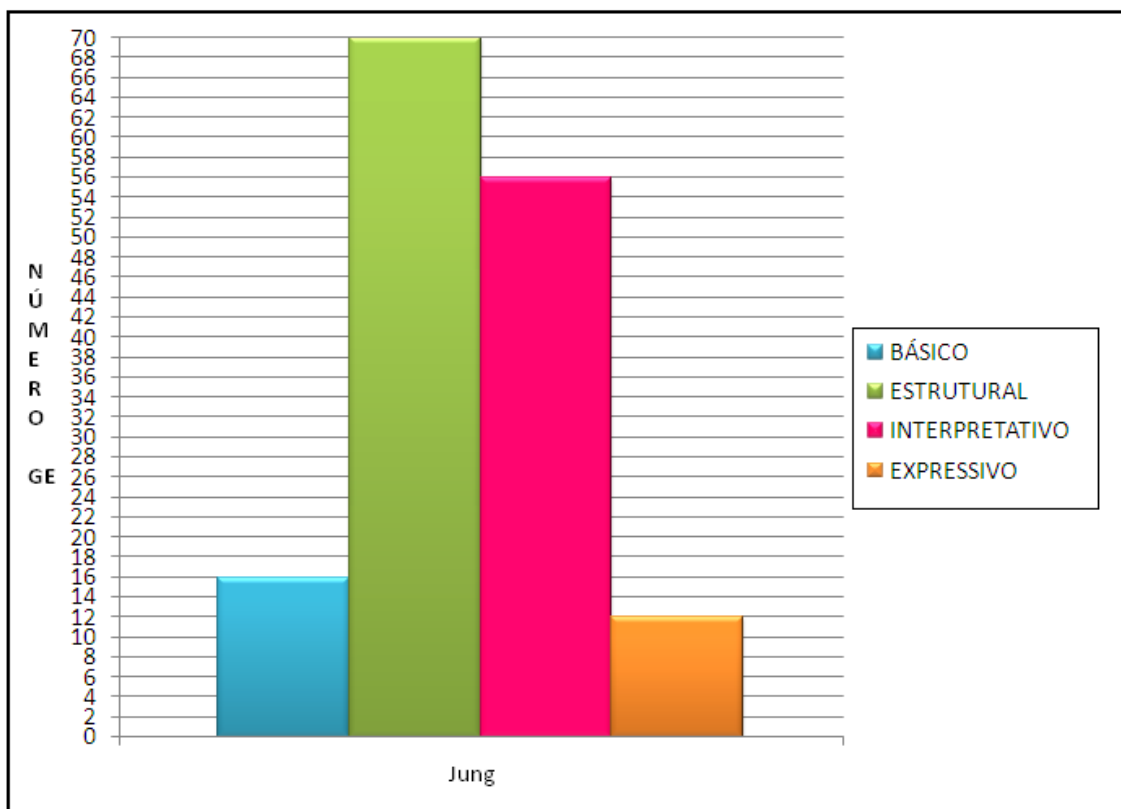


GRÁFICO 18 – COMPILAÇÃO DOS GES DO DIÁRIO DE ESTUDO

FONTE: A AUTORA (2012).

No GRÁFICO 19, Jung apresentou o predomínio do GE interpretativo (8), os GEs básicos e expressivos estão nivelados e há diminuição do GE estrutural.

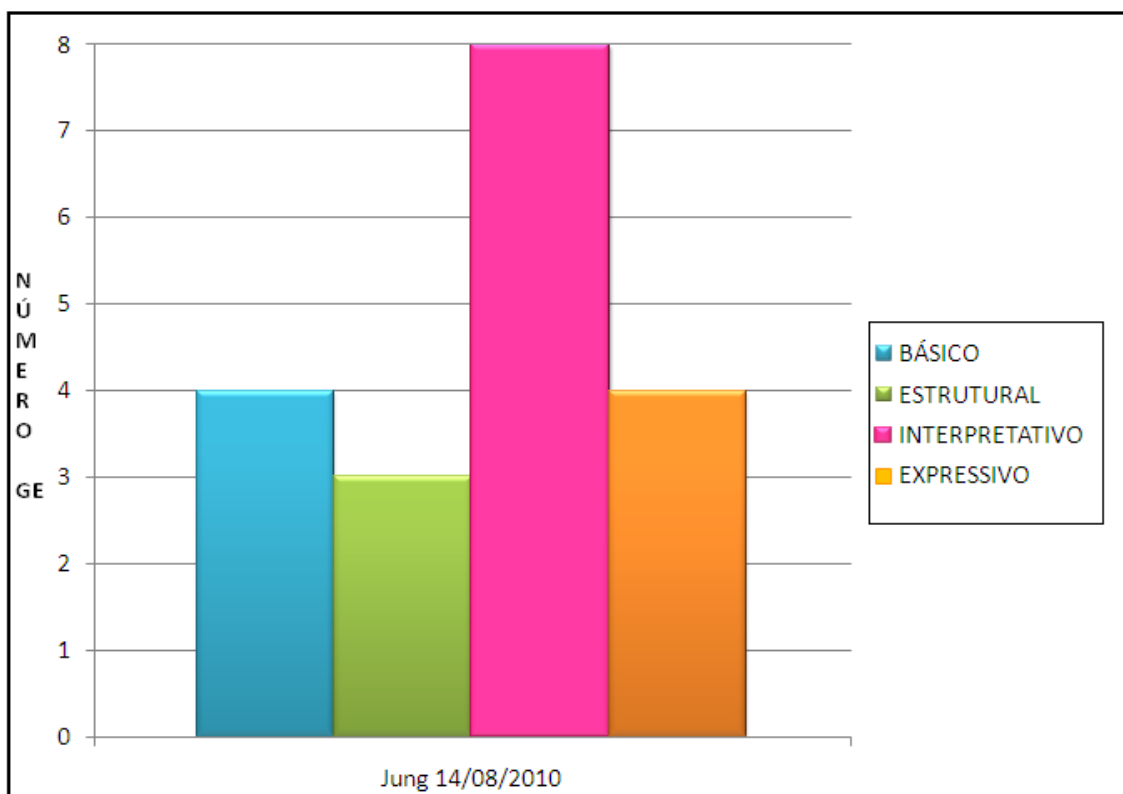


GRÁFICO 19 – GES UTILIZADOS NA EXECUÇÃO MEMORIZADA DE JUNG NO DIA 14/08/2010

FONTE: A AUTORA (2012).

No GRÁFICO 20, Jung não assinalou nenhum GE básico e interpretativo. Houve o predomínio do GE estrutural que deu alicerce à execução seguido do GE expressivo. Pesquisas salientam que, quando a obra está pronta, a atenção volta-se aos GEs expressivos durante a preparação final para a execução pública. Para isso, o intérprete apresenta os GEs expressivos e estruturais como foco de atenção (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 116).

Nas decisões que Jung relatou após essa execução memorizada, observo o predomínio do GE estrutural tanto no diário de estudo quanto na gravação em público do dia 15/09/2010.

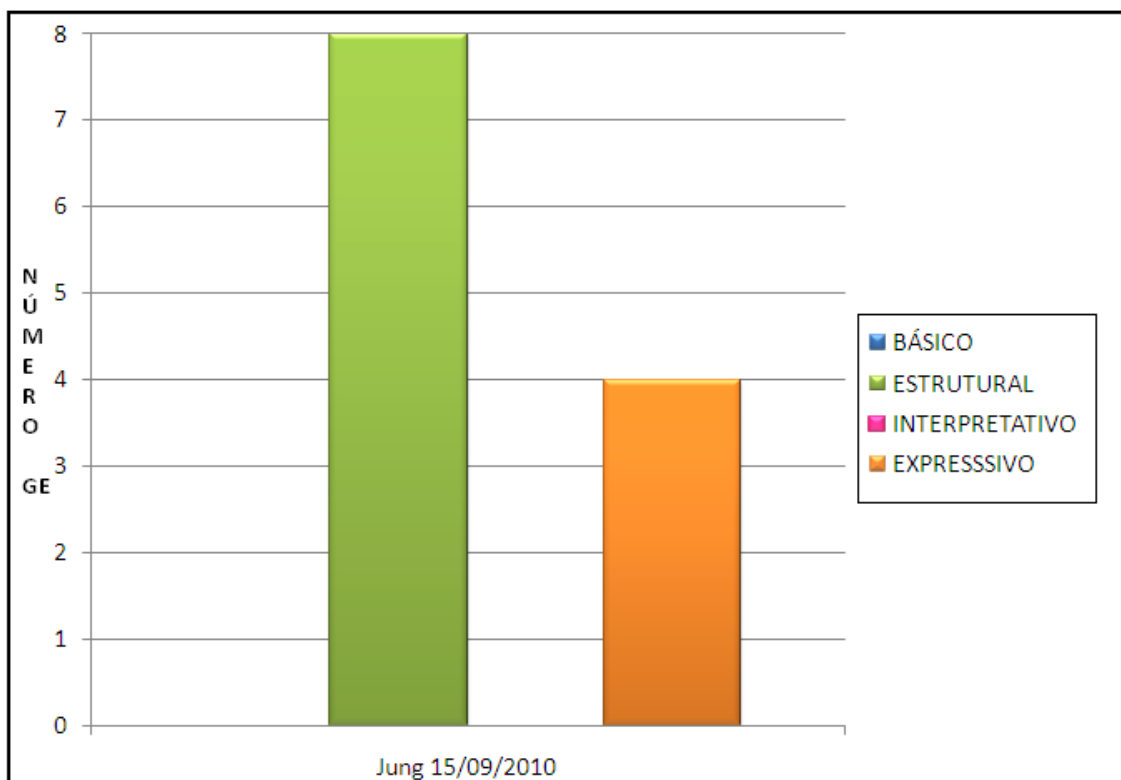


GRÁFICO 20 – JUNG, GES ANOTADOS NA GRAVAÇÃO DO DIA 15/09/2010
 FONTE: A AUTORA (2012).

No GRÁFICO 21, Jung apresentou todos os GEs, do básico ao expressivo, em ordem crescente. Ele assinalou mais o GE expressivo. É natural que na execução memorizada o intérprete dirija a interpretação focando a expressividade. Estudos demonstram que as decisões expressivas são as menos susceptíveis de serem executadas automaticamente (GINSBORG; CHAFFIN, 2011, p. 10). Quando um artista concentra-se nos GEs expressivos outros aspectos da música tendem a colocar-se em segundo plano (GINSBORG; CHAFFIN, 2011, p. 16). Logo, essa ocorrência evidencia um dos relatos de Chaffin e Logan (2006, p. 127) que enfatizam que a execução expressiva pode soar como espontânea. Como o objetivo do executante é evocar sentimentos musicais, os autores concordam que esses sentimentos são atingidos quando se o executante concentra-se na projeção da expressividade.

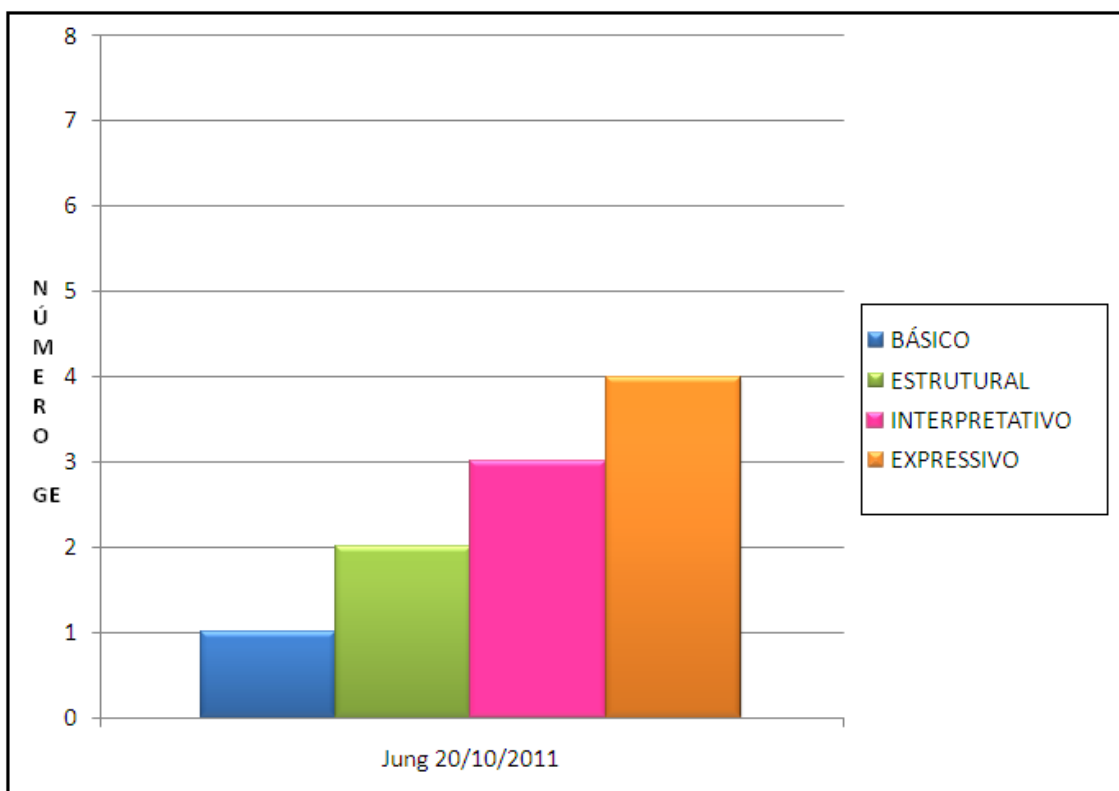


GRÁFICO 21 – JUNG, GES ANOTADOS APÓS A EXECUÇÃO MEMORIZADA DIA 20/10/2011

FONTE: A AUTORA (2012).

A observação das anotações de Jung no diário de estudo em relação ao da apresentação pública (15/09/2010) não apresenta nenhum GE básico. O estudo da memorização apresenta modificações não só de aspectos básicos relacionados às questões interpretativas e expressivas. Com o crescimento e amadurecimento de uma obra, há diminuição dos GEs básicos e aumento dos GEs expressivos, porque a tendência é automatizar os GEs básicos. Cada execução é diferente, no entanto, o executante, de maneira geral, trabalha com afinco para manter-se nos trilhos (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 348-349).

Jung relatou que na última semana precedente à nossa gravação, ele mesmo gravou-se com o seguinte propósito “[...] simular a situação da gravação para a pesquisa e observar aspectos a serem melhorados na execução e na concentração”.

9 CONCLUSÃO

A presente pesquisa é o resultado de uma investigação conduzida no âmbito acadêmico quanto ao emprego dos guias de execução. Esta pesquisa focaliza os processos de resgate da memorização de obras selecionadas pelos próprios participantes. Em um período de 20 (vinte) meses, cada participante registrou seu estudo por meio de anotações, gravações, depoimentos e registros nas suas partituras, a fim de mostrar como ordenaram a prática de estudo assim como escolheram e implementaram os GEs durante a execução memorizada. Em duas ocasiões, os participantes também tentaram reescrever a partitura e este resgate também serviu de suporte para a verificação da eficácia no emprego dos guias de execução.

Com base neste material fornecido pelos participantes, em especial nas entrevistas semiestruturadas, anotações dos GEs nas partituras e os registros em áudio/vídeo, pude analisar os resultados obtidos e os seus comportamentos na prática instrumental. Essa observação permitiu também acompanhar e refletir sobre as execuções memorizadas e o entendimento dos aspectos particulares de cada etapa.

O material coletado serviu de alicerce para as questões que nortearam esta pesquisa, visto que revelaram aspectos íntimos da prática e do pensamento musical.

Os trabalhos iniciaram com a memorização das obras selecionadas de Cláudio Santoro (1919-1989). Como amplamente descrito, os trabalhos transcorreram ao longo de 20 meses de trabalho consciente e dedicado. A literatura mostrou que o período de realização para este tipo de investigação é medido em meses ou mesmo anos. A memorização de um movimento do *Concerto Italiano* de J. S. Bach que formou a base dos trabalhos de Chaffin transcorreram em um período de quase um ano (2002, p. 344). Em outro trabalho, Lisboa relatou sua memorização de um *Prelúdio para violoncelo solo* de J. S. Bach em um período de aproximadamente 2 anos, incluindo a prática de estudo e as apresentações públicas (2007, p. 162).

No transcurso previsto, os participantes concentraram-se nos seus processos de rememoração e no aprendizado de estratégias direcionadas, para

um resgate rápido da memória. Como visto anteriormente, esse tipo de procedimento pode tornar-se necessário durante uma execução pública. Com base na observação das partituras anotadas pelos participantes, houve modificações significativas tanto em quantidade quanto em qualidade no emprego dos GEs.

Como resultaram da prática deliberada, os GEs puderam ser rapidamente acionados em caso de necessidade. Além disso, o intérprete pode usar esse conjunto de ferramentas para monitorar seu avanço da memorização e, direcionando a atenção aos aspectos básicos, interpretativos e aos gestos expressivos (GINSBORG; CHAFFIN, 2011, p. 1).

Segundo estudos demonstram, o uso de múltiplos GEs pode fornecer indícios de uma execução de alto nível, pois mostra que o músico procura se concentrar em diferentes aspectos da música simultaneamente. Também sugerem que, variados tipos de decisões trabalhadas durante a prática diária são incorporadas em uma apresentação pública (GINSBORG; CHAFFIN, 2011, p. 3).

Como não poderia deixar de ser com três participantes diferenciados, as anotações dos GEs nas cópias da partitura foram diferentes a cada momento da execução memorizada. Pela investigação, foi possível analisar um número significativo de registros em áudio/vídeo nas três execuções memorizadas, incluindo nesse cômputo, a execução pública.

A MLP está sujeita a mudanças, devido ao papel da imaginação e da emoção, fatores que exercem papel muito relevante durante a execução musical sem partitura e que tem um efeito direto sobre o sucesso ou insucesso da *performance*.

Atualmente, começam a surgir pesquisas voltadas para os pensamentos que se intrometem durante uma execução e que podem ou não estar diretamente relacionadas ao momento da própria execução ou da partitura. Essa categoria de pensamento tem sido denominada de pensamentos espontâneos e que podem interferir positiva ou negativamente porque os músicos, dependendo das circunstâncias podem reagir de forma diversa a cada execução (GINSBORG, CHAFFIN, 2011, p, 12).

Como mencionado anteriormente por Érika (p. 95), nos três primeiros registros da partitura, ela teve um predomínio do GE interpretativo, chegando a apresentar 42 (quarenta e duas) instâncias desse GE. Em relação à primeira anotação no diário de estudo, marco inicial das anotações dos GEs, observou-se

uma redução desses GEs nas execuções posteriores, como mostra o GRÁFICO 22. No entanto, ela não deixou de priorizar o GE interpretativo das duas anotações seguidas ao diário de estudo e na última coleta, a sua execução concentrou-se na expressividade apesar de não relatar nenhuma nova característica relacionada nesse momento.

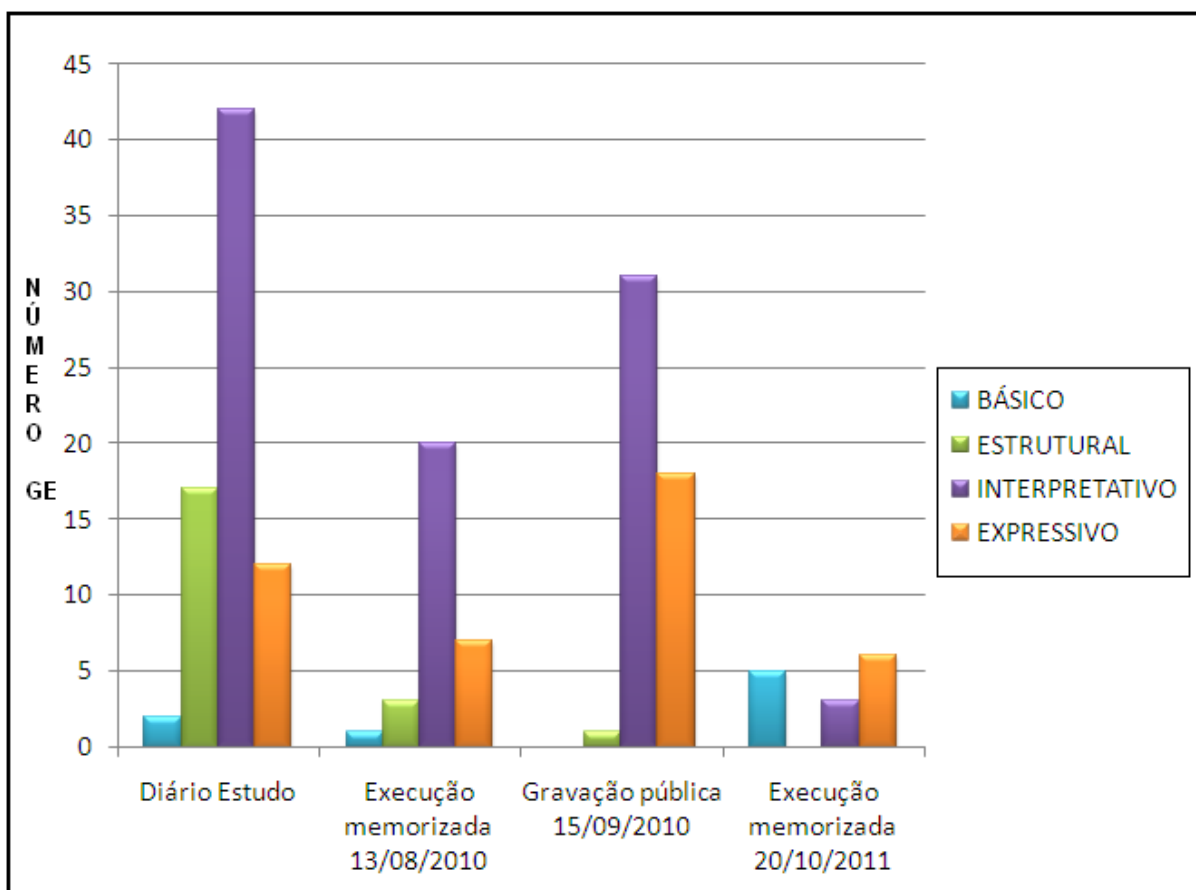


GRÁFICO 22 – OS GES DE ÉRIKA DURANTE A PESQUISA

FONTE: A AUTORA (2012).

No decorrer das anotações de Érika, identifiquei novos registros na última gravação, dia 20/10/2011, saliento o acréscimo GE expressivo (compasso 98) e também dos básicos (compassos 9-29-112-117). Érika apresentou diferenças nos GEs utilizados assim como demonstraram as pesquisas realizadas por Chaffin (2011, p. 3). Durante a fase inicial, músicos tendem a identificar a estrutura formal da peça, assim como os lugares que mais tarde se tornam pontos de partida para os GEs expressivos, os interpretativos e os básicos. Na prática diária, via de regra, o músico concentra-se nos aspectos básicos, buscando automatizá-los e, em seguida,

na interpretação. Quando a peça está próxima da apresentação pública, a atenção gira em torno dos GEs expressivos. Porém vale ressaltar que, geralmente, o instrumentista trabalha mais os GEs expressivos e estruturais como centro da atenção em suas execuções enquanto que os GEs interpretativos e básicos tendem a passar para um segundo plano. No entanto, os GEs interpretativos e básicos podem ser acionados no momento que o músico assim o desejar (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 116).

Ao analisar as quatro partituras de Érika, constatei a frequência dos GEs empregados no mesmo local; o interpretativo coincidiu 23 vezes em suas anotações, o expressivo em 9, o estrutural em 4 e o básico somente uma única vez. Na pesquisa de Ginsborg com canções de Schoenberg, ela apresentou uma maior frequência na combinação dos GEs interpretativos e expressivos. Pelo fato de as obras apresentarem caráter mais expressivo do que nas outras canções atualmente trabalhadas no repertório da pesquisadora, essas marcações refletiram uma porcentagem mais elevada desses GEs (GINSBORG; CHAFFIN, 2011, p. 8). Assim como Ginsborg, Érika relatou intenções interpretativas e expressivas no mesmo local durante a prática diária como também nas execuções gravadas.

Na gravação pública, dia 15/09/2010, Érika apoiou-se mais no GE interpretativo e no caráter expressivo intencionado pela executante do que nas questões técnicas. Ela não registrou nenhum GE básico. Já na última gravação, dia 20/10/2011, ela anotou os GEs expressivos (6), básicos (5) e interpretativos (3). No entanto, houve a ausência do GE estrutural e o predomínio do GE expressivo.

Ao descrever a preocupação de Érika com saltos e repetições, dinâmica e mudanças de caráter, constato a presença dos GEs básicos, interpretativos e expressivos norteando a sua interpretação. Chaffin et al apontam que, após várias sessões de estudo, como é o caso de Érika, o músico concentra-se na técnica básica e, em seguida, na interpretação. O pesquisador constatou que os músicos tendem a visitar repetida e periodicamente esses aspectos mesmo com o progresso da aprendizagem (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 116).

A participante Érika comentou que já aplicava algum tipo de anotação ou marcação no seu estudo, mas, desde os primeiros depoimentos, percebi que essa prática não era organizada. Érika prestou uma contribuição especialmente relevante ao fazer relatos específicos sobre as trocas que fazia em trechos muito semelhantes e nas mudanças de andamento que ocorriam de forma aleatória.

Os resultados das gravações demonstraram crescimento e envolvimento de Érika. Ela enalteceu a importância das anotações na partitura, mesmo tendo anteriormente relatado um uso intuitivo de marcos na partitura.

Durante a coleta de dados, Lina Tzog enfatizou a memória visual e auditiva assim como se preocupou com a expressividade ao referir-se a “um som ideal” e na reação e interação com o público. Segundo Chaffin e Logan; o pensamento voltado para o público permite que o artista faça ajustes na sua execução para criar oportunidades singulares assim como tira proveito das exigências da ocasião para obter o máximo de impacto possível sobre o público (2006, p. 127).

No *Prelúdio n.º 5*, gráfico 23, Lina apresentou uma visível diminuição dos GEs básicos na apresentação pública em relação a primeira coleta. Na segunda execução do dia 13/08/2010 assim como na última execução (20/10/2011) houve uma elevação desse GE em relação as anotações anteriores. No entanto, os GEs estruturais permaneceram inalterados. Os resultados das pesquisas apontaram que o músico concentra-se primeiramente nos GEs básicos, seguido do interpretativo e finalmente pelo expressivo, enquanto o GE estrutural influenciou a prática em todos os momentos (CHAFFIN; LOGAN, 2006, p. 127). Mediante essa constatação, ressalto que Lina Tzog manteve o GE estrutural acionado e presente em todas as execuções.

Lina Tzog relatou que na “maioria das vezes, dá certo”. Esse comentário diz respeito ao fato que Lina esteve sempre experimentando e testando sua imaginação para verificar o que funcionava. Ela demonstrou uma atitude muito positiva em relação ao ato de executar suas músicas e não se privou de apoiar-se na sua intuição. Ela se envolveu no processo interpretativo/expressivo que, segundo Chaffin é um procedimento muito comum entre os músicos (CHAFFIN; LOGAN, 2006).

Para Lina, os GEs interpretativos do *Prelúdio n.º 5*, foram mais acentuados no diário de estudo, na segunda anotação e na última gravação do dia 20/10/2011. No dia 15/09/2010, ocasião da apresentação pública houve duas anotações para esse GE. Já o GE expressivo permaneceu no mesmo nível nos dois primeiros registros e na gravação pública encontrou-se ausente, reaparecendo na última gravação.

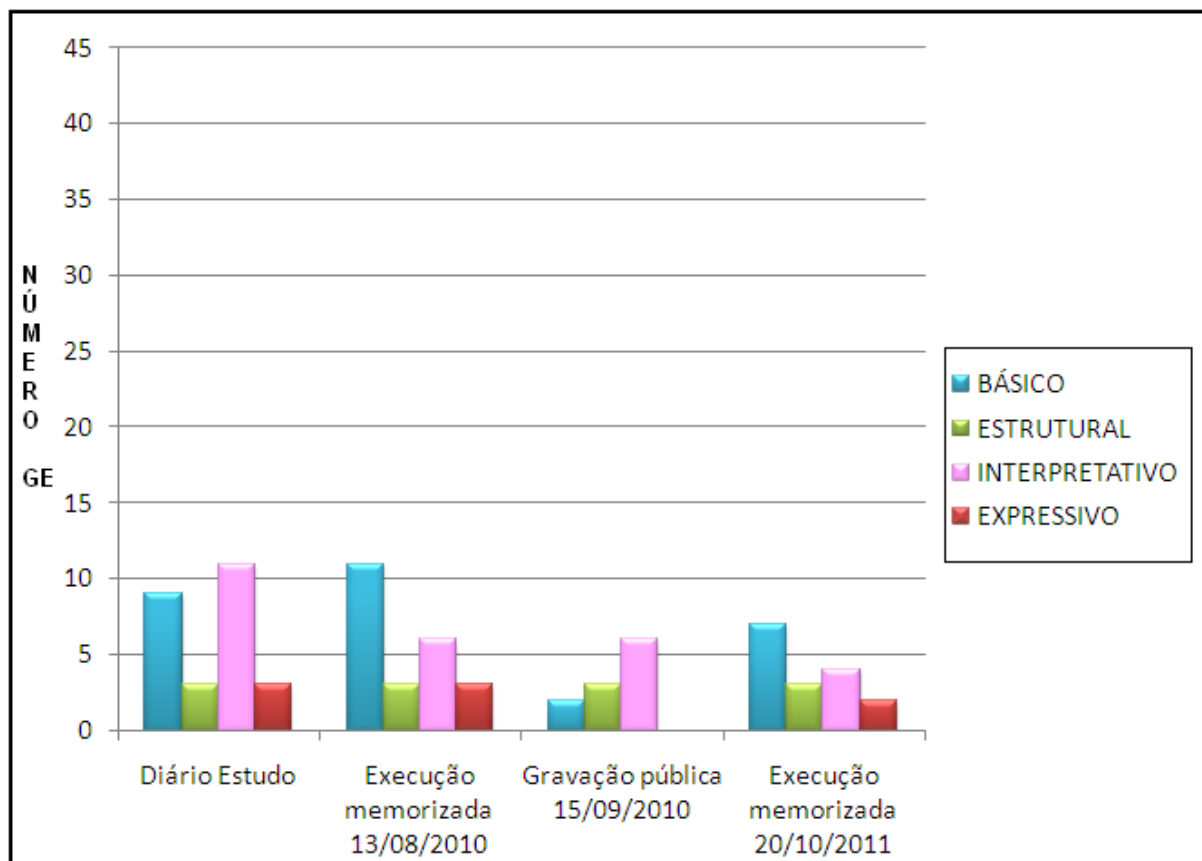


GRÁFICO 23 – OS GES DE LINA TZOG DURANTE A PESQUISA, *PRELÚDIO Nº. 5*

FONTE: A AUTORA (2012).

No GRÁFICO 24 do *Prelúdio nº. 9*, a presença dos GEs tornou-se bastante irregular. Da primeira execução memorizada (13/08/2010) para a gravação pública (15/09/2010), Lina apresentou uma diminuição dos GEs básicos, ausência do estrutural, diminuição dos interpretativos e os GEs expressivos permaneceram estáveis. Em contrapartida, na última gravação, houve um declínio do GE expressivo e um aumento do básico. Conclui-se que Lina poderia estar pensando em aspectos básicos ainda condicionados. Ela pareceu não se dar a liberdade de pensar ou de envolver-se com o discurso musical. Prendeu-se aos aspectos mecânicos para que sua execução saísse exatamente como havia planejado do ponto de vista de acuidade dos dedos.

Os estudos mostram que os GEs básicos podem ser fonte de estabilidade em uma execução, pois asseguram que as ações particulares são feitas da mesma forma em cada apresentação pública. E se os GEs básicos são mais estáveis, isto sugere aumento na atenção durante a execução (CHAFFIN, LEMIEUX, CHEN, 2007, p. 457).

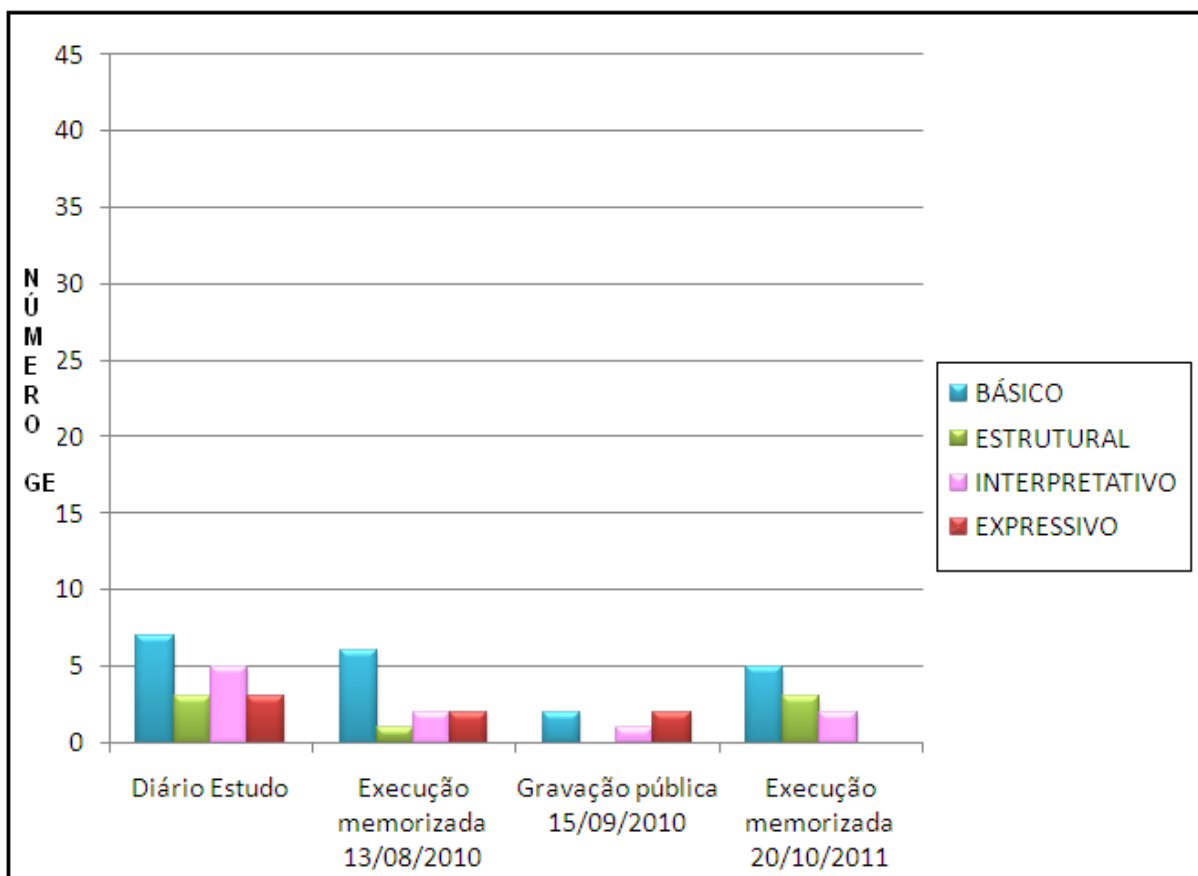


GRÁFICO 24 – OS GES DE LINA TZOG DURANTE A PESQUISA, *PRELÚDIO Nº. 9*

FONTE: A AUTORA (2012).

Jung descreveu os GEs criando subdivisões estruturais nas obras como observamos no decorrer da pesquisa. Ele desenvolveu um estudo pormenorizado. Ao ressaltar os pontos de partida no diário de estudo, observo que ele tende a usar mais de uma estratégia de resgate.

Na pesquisa de Chaffin, Demos e Crawford (2009, p. 109), foi realizada uma comparação de nove casos no qual os músicos gravaram sua prática e relataram como aprenderam uma nova peça empregando os GEs. Nesse estudo, a quantidade e o tipo de GE diferem de acordo com a experiência do músico e a dificuldade da obra.

Jung também demonstrou diferenças na utilização dos GEs. Jung utilizou e detalhou suas anotações que eram significativamente mais relevantes no diário de estudo, depois, com o passar do tempo, alguns GEs incorporaram-se e automatizaram-se. Pesquisadores relatam que ao preparar os guias durante o estudo, momentos de paradas e repetições resultam na internalização dos GEs e

estes são acionados automaticamente na execução garantindo que a execução ocorra assim como planejado (GINSBORG; CHAFFIN, 2011, p. 14).

Como pode ser observado no GRÁFICO 25, Jung em relação aos outros participantes, apresentou um número elevado de GEs, principalmente no diário de estudo. Ele utilizou principalmente os GEs estruturais e interpretativos. Porém como não houve coincidência na escolha das obras, o mesmo gráfico mostra diferenças acentuadas entre os participantes (GRÁFICO 26). Essas diferenças poderão ser atribuídas também ao nível de dificuldade das obras bem como a expressão do caráter de cada uma delas.

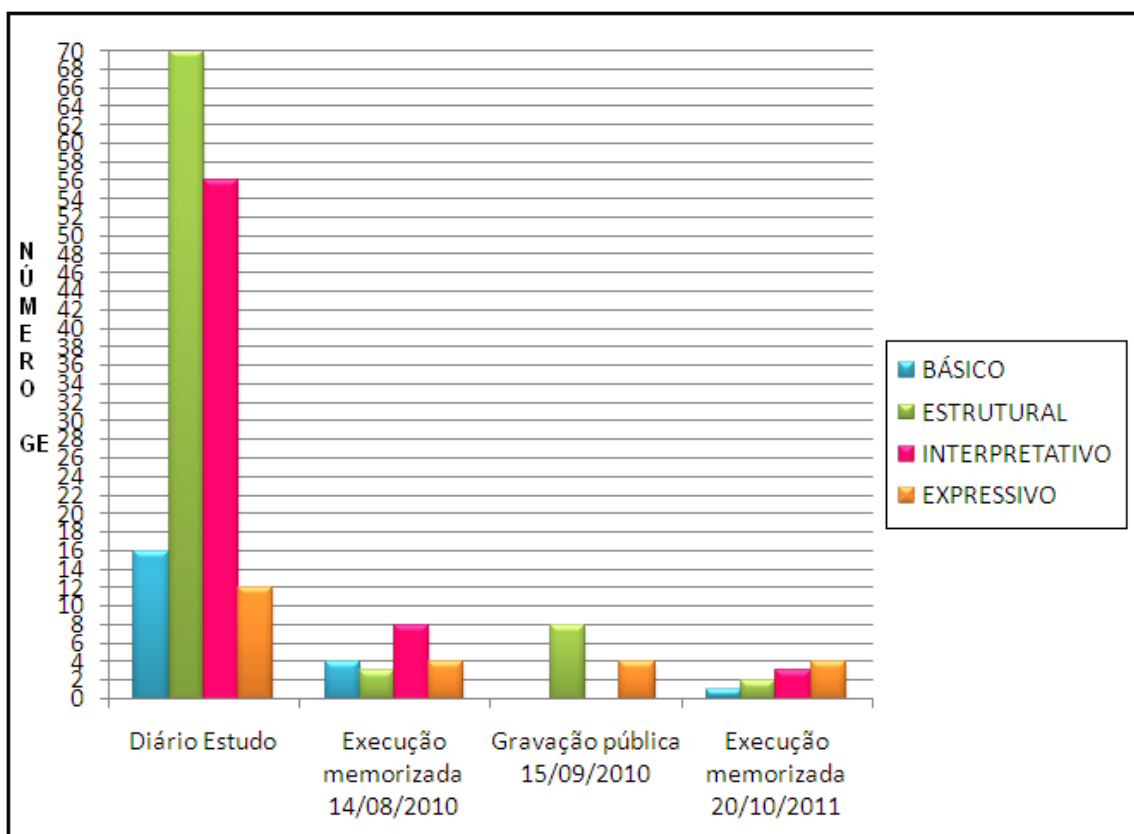


GRÁFICO 25 – OS GES DE JUNG DURANTE A PESQUISA, *PAULISTANA Nº. 7*

FONTE: A AUTORA (2012).

Após a prática de estudo com os GEs, Jung já na primeira execução memorizada utilizou principalmente o GE interpretativo seguido do básico e expressivo. Após a gravação do dia 15/09/2010, observo a ausência dos GEs básicos e interpretativos e o estrutural está mais acentuado que o expressivo.

Na gravação final, Jung delineou a presença dos quatro GEs, mas com o predomínio do GE expressivo. Nas últimas semanas que antecedem a execução de memória, Imreh pratica com a atenção voltada para os GEs expressivos, assim como Jung o fez, com metas para atingir a expressividade deliberada desde o início (CHAFFIN, IMREH, 2002, p. 342).

O GE expressivo, segundo Imreh, aparece para representar o próximo nível na hierarquia da recuperação, dividindo subseções em um discurso musical expressivo. A pianista alega que o fato de estudar com o pensamento voltado para o GE expressivo indica que ela já se encontra na fase de refinamento musical (CHAFFIN; IMREH, 2002, p. 348).

Na última gravação de Lina Tzog do *Prelúdio nº. 5*, observaram-se os GEs básicos (7), interpretativos (4), expressivos (2) e o GE estrutural manteve-se inalterado como em todos os registros anteriores e o predomínio é do GE básico. E no *Prelúdio nº. 9*, Lina ainda se mostrou muito absorvida com os GEs básicos, apesar de estar criando uma atmosfera de expressividade e delicadeza no gestual das frases, manteve a sua concentração para os aspectos básicos na última gravação.

Jung na última gravação realizou quase todos os GEs assinalados. O último GE registrado na partitura (compasso 189) em termos de dinâmica não ficou tão evidente. Mas estiveram presentes as mudanças de caráter, condução expressiva e imaginativa do texto musical.

No registro nas partituras, as participantes Érika e Lina Tzog mostraram um foco maior no registro da acuidade das alturas do que no caráter, nas alterações de compasso, na dinâmica, entre outros. Jung pareceu preocupar-se mais ao registrar fórmulas de compasso, dinâmicas e mudanças de andamento. Porém, como previsto em estudos anteriores, houve um decaimento na escrita dos três participantes à medida que os compassos avançaram. Como uma das atividades sobre a escrita da partitura de memória foi solicitada aos participantes, transcorridos o tempo de aproximadamente 18 (dezoito) meses, escreverem novamente a partitura com o intuito de verificar o que restou na memória dos participantes. Apesar de saber de relatos de pesquisa do alto nível de arrefecimento da memória, mesmo assim espero ter essa oportunidade.

O resgate da memória pela escrita é, hoje em dia, um recurso raramente utilizado, visto requerer familiaridade com a composição como conhecimento

musical. De maneira geral, instrumentistas contentam-se com um nível básico e sumário de conhecimento da partitura e restringem-se basicamente ao que precisam para decifrar os signos do material musical. Por outro lado, o resgate escrito exige dos instrumentistas um tipo mais aprofundado e mais especializado de conhecimento, exige a capacidade de trabalhar os signos como conjuntos significativos, por exemplo, uma sequência harmônica específica. A prática dessa atividade pode trazer uma contribuição na forma de conhecimento do processamento e da conscientização do intérprete. Vista como uma estratégia de resgate, evita a forma mais corriqueira de automatização sem conhecimento do conteúdo musical.

O GRÁFICO 26 refere-se à gravação final dos três participantes, dia 20/10/2011. Nessa última gravação, os participantes anotaram todas as categorias de GEs. Para Érika e Jung, os GEs expressivos predominam, enquanto que os GEs básicos dos *Prelúdios n.º 5 e n.º 9* prevalecem nessa última execução memorizada de Lina. Observo que dois participantes estão próximos do nível profissional quanto à qualidade de sua execução.

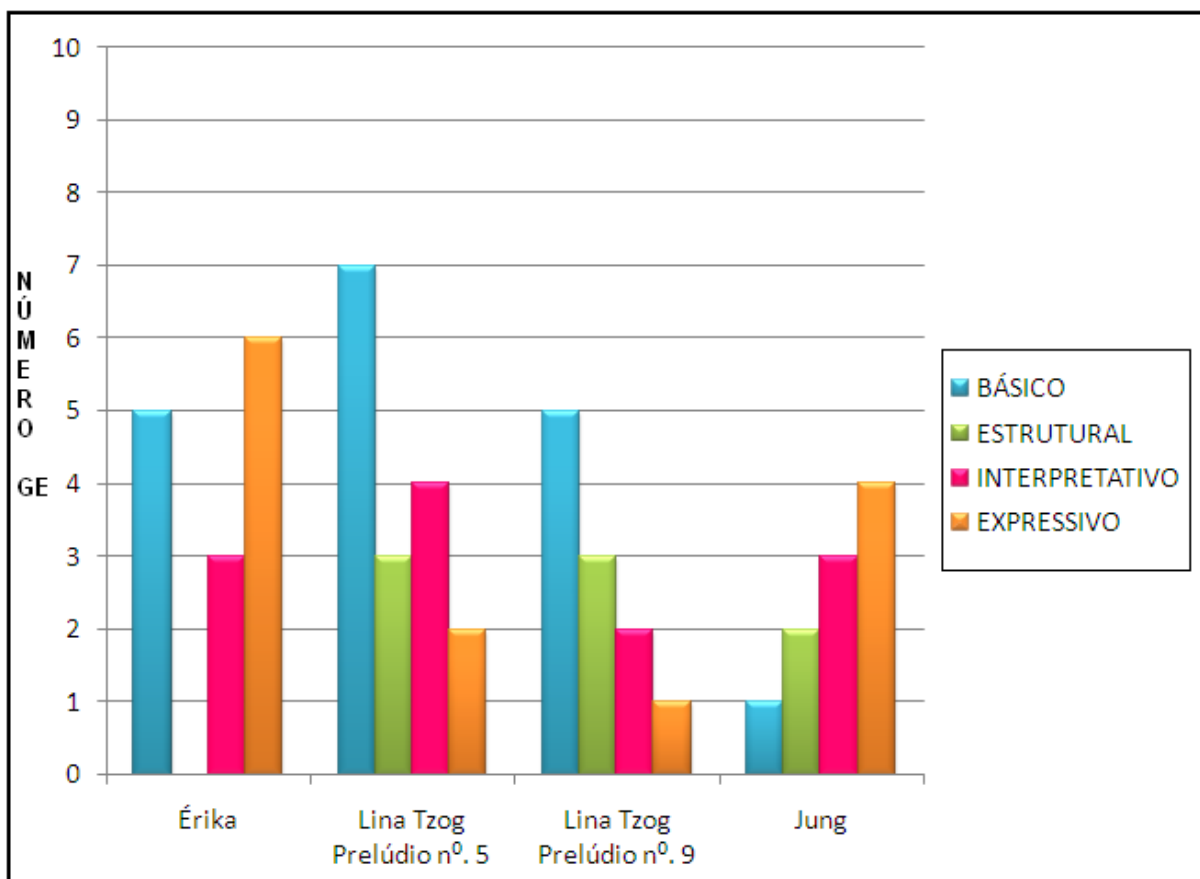


GRÁFICO 26 – COMPILAÇÃO DOS GES DOS TRÊS PARTICIPANTES NA GRAVAÇÃO
DO DIA 20/10/2011

FONTE: A AUTORA (2012).

Os registros de músicos profissionais demonstram a prevalência dos GEs básicos do que qualquer outro tipo nas fases iniciais de estudo, enquanto os estudantes universitários utilizam mais GEs interpretativos e os estudantes de ensino médio utilizam predominantemente os GEs estruturais. Essas diferenças refletem o fato de o músico profissional buscar um padrão mais elevado de competência técnica enquanto que os alunos precisam estar cientes de um maior número de detalhes na acuidade de leitura em suas interpretações (CHAFFIN; DEMOS; CRAWFORD, 2009, p. 110).

Os resultados das gravações dos participantes Érika e Jung demonstraram o crescimento e o envolvimento com o discurso musical assim como aumento da confiança e fluidez na interpretação das obras escolhidas. É muito importante observar que os 3 participantes não apresentaram falhas de memória ou problemas nas suas execuções. Na última gravação, Érika apresentou os GEs delineados e foi seguramente o GE expressivo que conferiu o destaque de energia, vigor, culminando na construção efetiva do que ela desejou realizar em sua interpretação. Nos registros de Jung também houve destaque para o GE expressivo e foi constatado através das gravações o seu crescimento musical.

Para o músico, GE fornece uma ferramenta eficaz no controle das sequências motoras automatizadas bem como nos aspectos artísticos e instrumentais do seu desempenho. O fato de os GEs estarem categorizados de forma flexível permite que o intérprete concentre-se em diferentes aspectos da música (CHAFFIN; DEMOS; CRAWFORD, 2009, p. 111). Para isso, desde o início do estudo de uma nova obra ou na rememoração de uma antiga, o instrumentista tem tudo a ganhar com o entendimento e a aplicação dos GEs. Essa ferramenta permite o estabelecimento de estratégias de recuperação da memória muito superiores em resultado do que as rotinas estabelecidas para a memória mecânica e sujeita a falhas (Chaffin, 2009, p. 112). Os GEs promovem a reflexão e fornecem aos músicos uma visão sobre a própria aprendizagem e memorização. Mas, mesmo preparando muito bem, o estudo dos GEs não assegura quais serão acionados no momento da verdade, o palco. Segundo Chaffin et al (2002, p. 251) nem um músico

profissional pode prever com exatidão numa fase inicial, quais serão os guias utilizados durante a apresentação de uma peça em sua fase final. Para isso, os GEs devem ser testados durante todo o aprendizado de uma peça, até que se possa identificar quais realmente são necessários para a utilização durante uma “*performance*”.

Para os participantes, a aplicação e o estudo dos GEs tornou-se uma estratégia diferenciada em relação aos estudos relatados anteriormente. Todos afirmaram que continuarão utilizando essas estratégias de estudo deliberado nos seus processos de aprendizagem.

Ficou evidenciado nesta investigação que os participantes, talvez pela primeira vez de forma consciente tenham prestado uma atenção especial e diferenciada nas características da música durante o seu aprendizado assim como a escrita da partitura. As evidências podem ser analisadas com base na anotação dos guias estabelecidos por eles próprios como se observa ao longo deste trabalho.

No decorrer desta pesquisa foram confirmados vários aspectos mencionados na literatura. Em especial, os participantes demonstraram que reaprender uma obra anteriormente estudada foi mais fácil do que memorizar uma obra completamente nova. Como descrito, em nenhum momento houve problemas com falhas de memória e, a cada sessão o número de guias se modificou. Chaffin por diversas vezes comenta este fato como um desenvolvimento do estudo. Os três participantes relataram estágios de sedimentação na MLP das obras de Santoro, fato esse constatado através da última gravação realizada após 56 semanas. Por fim, expuseram também que mesmo sem executar as obras antes da última sessão de gravação, demonstraram fluência e facilidade no resgate do material musical solicitado duas semanas antes do último encontro em 5/10/2011.

Este estudo parece comprovar que a prática diária pode ser fortalecida e através do emprego de estratégias deliberadas. Ao incrementar a prática diária visando à memorização, é imprescindível desenvolver estratégias para se resguardar quanto a possíveis falhas, promovendo o entendimento geral assim como entendendo a composição e, por fim, tornando-se um real intérprete da música executada. Acima de tudo procurei demonstrar como a utilização dos GEs pode contribuir efetivamente para a memorização de partituras em diversas fases de maturação de músicos. Procurei validar empiricamente a utilização dos GEs,

assegurando sua eficácia e comprovando que a prática instrumental pode ser otimizada através da aplicação deliberada dos GEs como estratégia de estudo.

REFERÊNCIAS

AIELLO, R.; WILLIAMON, A. Memory. In: PARNCUTT, R. *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. Cary: Oxford University Press, p. 167-181, 2002.

ATKINSON, R. C.; SHIFFRIN, R. M. Chapter: Human memory: A proposed system and its control processes. In Spence, K. W.; Spence, J. T.. *The psychology of learning and motivation*. v. 2. New York: Academic Press, 1968. p. 89-195.

BADDELEY, A.; EYSENCK, M.; ANDERSON, M. C. *Memory*. New York: Psychology Press, 2009.

BADDELEY, A; DELLA SALA, S ; ROBBINS, T. W. *Working memory and executive control*. Philosophical Transactions: Biological Sciences: London, v. 351, n. 1346, p. 1397-1404. 1996.

BADDELEY, A; HITCH, G. *Working memory*. Scotland: University of Stirling, 1974. p. 47-89.

BAUER, M. W.; GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2000.

BARROS, L. C. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso*. Tese de Doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BIANCHETTI, L.; MEKSENAS, P. *A trama do conhecimento: teoria, método e escrita em Ciência e pesquisa*. São Paulo: Papirus, 2008.

BIANCHETTI, L.; MACHADO, A. M. N. *A bússola do escrever*. Florianópolis: Cortez, 2006.

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. *Investigação qualitativa em Educação: fundamentos, métodos e técnicas*. In: *Investigação qualitativa em educação*. Portugal: Porto Editora, 1994.

BORÉM, F. Metodologias de pesquisa em *performance* musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência. In: RAY, Sonia. *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005. p. 13-38.

BRUSER, M. *The art of practicing: a guide to making music for the heart*. New York: Bell Tower, 1997.

CHAFFIN, R.; LISBOA, T.; LOGAN, T.; BEGOSH, K. T. Preparing for memorized cello performance: the role of performance cues. *Journal Psychology of Music PSYCHOL MUSIC*, v. 38, n. 1, p. 3-30, 2010.

CHAFFIN, R.; DEMOS, A.; CRAWFORD, M. *Sources of variation in Musicians' use of performance cues*; The second international conference of music communication science. Sydney. 2009.

CHAFFIN, R.; LOGAN, T. R.; BEGOSH, K. T. Performing from memory. In: S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Ed.). *The Oxford handbook of music psychology* p. 352-363. Oxford: Oxford University Press, 2009.

_____. Preparing for memorized cello performance: the role of performance cues. *Psychology of music*, v. 1, 2009.

CHAFFIN, R.; LEMIEUX, A.; CHEN, C. General perspectives on achieving musical excellence. In: A. Williamon (Ed.). *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance* Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 19-39.

_____. "It's different each time I play": Variability in highly prepared musical performance. *Music Perception*, 2007.

_____. Spontaneity and creativity in highly practiced performance. In: Deliège, I; WIGGINS G. A.. *Musical creativity: multidisciplinary research in theory and practice*. London: Psychology Press, 2006. p. 200-218.

_____. It's different each time I play: why highly polished performances vary. In: 8th *International Conference on Music Perception & Cognition*, 2004, Evanston. Anais. Chicago: Northwestern University, 2004.

CHAFFIN, R. Learning Clair de Lune: *Retrieval practice and expert memorization*. *Music Perception*, 2007.

CHAFFIN, R.; LOGAN, T. Practicing perfection: How concert soloists prepare for performance. *Advances in Cognitive Psychology*, v. 2 n. 2, p. 113-130, 2006a.

CHAFFIN, R. GINSBORG, J.; NICHOLSON. Shared performance cues in singing and conducting: a content analysis of talk during practice. *Psychology of Music*, v. 34 n. 2, p. 167-194, 2006b.

CHAFFIN, R., LOGAN, T.R.; LISBOA, T. In a inquiry into the dynamics of performance investigating conception and attention from practice to performance on the cello. In: *Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais*, 1º, Anais. Curitiba: Deartes – UFPR, p. 228-236. 2005.

CHAFFIN, R.; IMREH, G.; LEMIEUX, A.; CHEN, C. Seeing the big picture: piano practice as expert problem solving. *Music Perception*, v. 20, n. 4, p. 465-490. 2003.

CHAFFIN, R.; IMREH, G. Practicing Perfection: piano performance as expert memory. *Psychological Science*, v. 13 n. 4, p. 342-349. 2002.

CHAFFIN, R.; IMREH, G.; CRAWFORD, M. La pratique de la perfection: comment un pianist concertise prepare sa performance (Practicing perfection: how a concert pianist prepares for a concert). *Medecine des Arts*, v. 48, p. 33-35, 2004.

_____. *Practicing perfection: memory and piano performance*. New Jersey, Mahwah, 2002.

CHAFFIN, R.; MORRIS, R. K.; SEELY, R. E. Learning new word meanings from context: a study of eye movements. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 2001.

CHAFFIN, R.; IMREH, G. A comparison of practice and self-report as sources of information about the goals of expert practice. *Psychology of music*, v. 29, p. 39-69. 2001.

CHAFFIN, R. Associations to unfamiliar words: Learning the meanings of new words. *Memory & cognition*, 1997.

CHAFFIN, R.; IMREH, G. Pulling teeth and torture: musical memory and problem solving. *Thinking and reasoning*, v. 3, p. 315-336. 1997.

_____. Effects of musical complexity on expert practice: A case study of a concert pianist. Poster presented at the meeting of the *Psychonomic Society*, Chicago, 1996.

_____. Memorising for piano performance: a case study of expert memory. Paper presented at the 3th *Practical Aspects of Memory Conference*. University of Maryland, Washington, 1994.

CHAFFIN, R. The concept of a semantic relation. In; LEHRER, A.; KITTAY, E., (Ed.). *Frames, fields, and contrasts: new essays in semantic and lexical organization*. Hillsdale, New Jersey: Erlbaum, 1992. p. 253-288.

CHASE, W. G.; ERICSSON, K. A. Skilled memory. In: ANDERSON. *Cognitive skills and their acquisition*. Hillsdale, New Jersey: Erlbaum, 1981. p. 141-189.

_____. Skill and working memory. In: BOWER, G. H., (Ed.). *The psychology of learning and motivation*, New York: Academic Press, 1982. v. 16, p. 1-58.

CHUEKE, Z. Estágios de escuta durante a preparação e a execução pianística na visão de seis pianistas de nosso tempo. In: RAY, S. *Performance musical e suas Interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005. p. 115-143.

CLARKE, E. F. Generative principles in music performance. In: SLOBODA *Generative processes in music: the psychology of performance, improvisation and composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988. p. 1-26.

COLTHEART, M. Iconic memory: A reply to Professor Holding. *Memory & cognition*. Whiteknights, England: University of Reading. , 1975. p. 42-48. v. 3 (1).

CONRAD, R., Information, acoustic confusion and memory span, *British Journal of Psychology*, 55 p.429-432. 1964.

COOPER, G.; MEYER, L. B. *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

CRAIK, F. I. M.; TULVING, E. Depth of processing and the retention of words in episodic memory. *Journal of Experimental Psychology: General*, v. 104, p. 268-294, 1975.

CROWDER, R. G.; MORTON, J. Precategorical acoustic storage. *Perception & Psychophysics Psychonomic Journals*, inc. Texas, v. 5. 1969.

DANIEL, R. Self-Assessment in performance. *British Journal of Music Education*, v. 18, nº 3, p. 215-226. 2001.

_____. *Peer assessment in musical performance: the development, trial and evaluation of methodology for the Australian tertiary environment*. *British Journal of Music Education*, v. 21 (1), p. 89-110. 2004.

DANIEL, R. Exploring music instrument teaching and learning environments: video analysis as a means of elucidating process and learning outcomes. *Music Education Research*, v. 8 n. 2, p. 191-215. 2006.

DAVIDSON, J. Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians. *Psychology of Music Journal*, 21, 103-113, 1993.

EASTERBROOK, J. The effect of emotion on cue utilization and the organization of behavior. *Psycho Rev.*, n. 66, 1959, p. 183-201.

EBBINGHAUS, H. (1885/1913). *Memory: a contribution to Experimental Psychology*. Trad. Henry Hugerand Clara Bussenius. Disponível em: <<http://psychclassics.yorku.ca/Ebbinghaus/index.htm>>. Acesso em: 22 maio 2010.

ECO, U. *Como se faz uma tese*. São Paulo, Perspectiva, 2008.

EYSENCK, M. W.; DERAKSHAN, N.; SANTOS, R.; CALVO, M. G. *Anxiety and cognitive performance: attentional control theory*. *Emotion*, 7, p. 336-353, 2007.

EYSENCK, M. W.; KEANE, M. T. *Manual de Psicologia Cognitiva*. Porto Alegre: Artmed, 2007

ERICSSON, K. A. The influence of experience and deliberate practice on the development of superior expert performance. In: K. A. Ericsson, N. CHARNESSE, P. F.; HOFFMAN R. R. *Cambridge handbook of expertise and expert performance*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, p. 685- 706, 2006.

ERICSSON, K. A.; LEHMANN A. C. Expert and Exceptional Performance: Evidence of Maximal Adaption to Task Constraints. Journal article by *Annual Review of Psychology*, v. 47, 1996.

ERICSSON, K. A.; KINTSCH, W. Long-term working memory. *Psychological Review*, 102, p. 211-245, 1995.

ERICSSON, K. A.; KRAMPE, R. T.; TESCH-ROMER, C. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100, 363-406, 1993.

ERICSSON, K. A., SMITH, J. *Toward a general theory of expertise: prospects and limits*. Cambridge University Press, Cambridge, England, 1991.

ERICSSON, K. A.; OLIVER, W. L. A methodology for assessing the detailed structure of memory skills. In A. M. Colley, and J. R. Beech (Ed.), *Acquisition and performance of cognitive skills*. Chichester: Wiley, p. 193-215, 1989.

FINNEY, S. A.; PALMER, C. Auditory feedback and memory for music performance: sound evidence for an encoding effect. *Memory & cognition*, v. 31, p. 51-64, 2003.

FRIEDBERG, R. *The complete pianist: body, mind, synthesis*. The Scarecrow Press. Metuchen: N.J. & London, 1993.

GABRIELSSON, A. The performance of music. In: Deutsch, D. (Ed.) *The psychology of music*. 2. ed. San Diego: Academic Press, p. 501-602, 1999.

_____. Music performance research at the millennium. *Psychology of music*, v. 31, p. 221-272, 2003.

GERBER, D. T. *Paulistana nº. 2 de Cláudio Santoro: uma análise rítmica*. Porto Alegre. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

GERLING, C. C.; SANTOS, R. A. T. Pesquisas qualitativas e quantitativas em práticas interpretativas. In: FREIRE, V. B. *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, p. 96-138, 2010.

GINSBORG, J.; CHAFFIN, R. Preparation and spontaneity in performance: a singer's thoughts while singing Schoenberg. *Psycho musicology: Music. Mind & Brain*, 2011.

_____. Very long term memory for words and melody: An expert singer's written and sung recall over six years. *The second international conference of music communication science*, Sydney, Australia, 2009.

GINSBORG, J.; CHAFFIN, R.; NICHOLSON, G. Shared performance cues in singing and conducting: a content analysis of talk during practice. *Music psychology*, 2006.

GINSBORG, J. Strategies for memorizing music. In: A. Williamon (Ed.), *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford University Press, Oxford. 2004a.

GINSBORG, J. Singing by heart: memorization strategies for the words and music of songs. In: J. W. Davidson (Ed.) *The music practitioner: exploring practices and research in the development of the expert music performer, teacher and listener*. Ashgate Press, p. 149-160, 2004b.

HALLAM, S. Professional musician's orientations to practice: implications for teaching. *British Journal of Music Education*, 12, 3-10, 1995.

_____. Approaches to instrumental music practice of experts and novices: implications for education. In: H. Jorgensen; A. Lehmann (Org.), *Does practice make perfect?: current theory and research on instrumental music practice* (p. 3-27). Oslo: NMH – Publikasjoner, 1997.

HALLAM, S.; CROSS, I.; THAUT, M. The oxford handbook of music psychology. *Performing from memory*, Oxford University Press, New York, 2009.

HALPERN, A. R.; BOWER, G. H. Music Expertise and melodic structure in memory for music notation. *American Journal of Psychology*, v. 95, p. 31-50, 1982.

HIGHBEN, Z.; PALMER, C. Effects of auditory and motor mental practice in memorized piano performance. *Bulletin of the council for research in music education*, v. 159, p. 58-65, 2004.

HIGUCHI, M. K. K. A contribuição da neurociência na questão da memorização no aprendizado pianístico. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 12, 111-118, mar. 2005.

HOLMES, P. Imagination in practice: a study of the integrated roles of Interpretation, imagery and technique in the learning and memorization processes of two experienced solo performers. *British Journal of Music Education*, 22:3, 217–235, 2005

IZQUIERDO, I. *Memória*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

JONIDES, J. & SMITH E. E. The architecture of working memory. In: Michael Rugg (Org.) *Cognitive Neurosciences*. Hove: Psychology Press, p. 243-276, 1997.

JORGENSEN, H. Strategies for individual practice. In: Musical Excellence. *Strategies and techniques to enhance performance*. Williamon, A (Ed.) Oxford: University Press, p. 85-103, 2004.

_____. Time for practising? Higher level music students' use of time for instrumental music lessons. Em H. Jorgensen; C. Lehman (Org.). *Does practice make perfect?: current theory and research on instrumental music practice* (p. 42-58). Oslo: NMH, 1997.

JUSLIN, P. N.; SLOBODA, J. A. *Music and emotion*. New York, Oxford, 2006.

KANDEL; SCHWARTZ, trad. Prof. Maria Carolina Doretto do capítulo "Brain and Behavior". In: *Principles of Neural Sciences*, 2. ed. Elsevier, 1985.

KAPLAN, J. A. *Teoria da aprendizagem pianística*. Porto Alegre. Movimento/Schott & Musas, 1985.

KOCHEVITSKY, G. *The art of piano playing: a scientific approach*. New York: Summy-Bichard, 1967.

KRAMPE, R.; ERICSSON, K. A. Deliberate practice and elite musical performance. In J. Rink (Org.) *The practice of performance* (p. 142-156). Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

_____. Maintaining excellence: Deliberate practice and elite performance in young and older pianists. *Journal of Experimental Psychology: General*, 125, p. 331-359, 1996.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. *A construção do saber*. Porto Alegre: Artmed, 1999.

LEHMANN, A. C.; ERICSSON, K. A. *Preparation of a public piano performance: the relation between practice and performance*. Oxford: New York. Musci Scientiae, v. 2, p. 69-94, 1998.

LEHMANN, A. C. Acquired mental representations in music performance: anecdotal and preliminary empirical evidence. In: JORGENSEN, H.; LEHMANN, A. *Does practice make perfect? Current theory and research on instrumental music performance*. Oslo: Norwegian State Academy of Music, p. 141-163, 1997.

LEHMANN, A. C.; McARTHUR, V. Sight Reading. In: PARNCUTT, R.; McPHERSON, G. E. (Ed.). *The science and psychology of music performance*. Oxford: University Press, p. 135-150, 2002.

LEIMER, K. *The shortest way to pianistic perfection*. In: Giesecking, W.; Leimer, K. (Ed.), *Piano Technique*. New York: Dover, 1972.

LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. *A generative theory of tonal music*. Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.

LISBOA, T.; CHAFFIN, R.; LOGAN, T.; BEGOSH, K. *Variability and automaticity in highly practiced cello performance*. International Symposium on Performance Science, 2007.

LISBOA, T., CHAFFIN, R., SCHIAROLI, A.G.; BARRERA, A. Investigating practice and performance on the cello. In: S. D. Lipscomb, R. Ashley, R. O. Gjerdingen and P. Webster (Ed.) *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception & Cognition*, Evanston, IL, (CD-ROM). Adelaide: Causal Productions, 2004.

LIM, S.; LIPPMAN, L. G. *Mental practice and memorization of piano music*. Journal of General Psychology, 118, p. 21-30, 1991.

MACKAY, D. G. The problems of flexibility, fluency, and speed-accuracy memory for music performance 25 trade-off in skilled behavior. Psychological Review, 89, p. 483-506, 1982.

MCINTYRE, C. K.; POWER, A. E.; ROOZENDAAL, B.; MCGAUGH, J. L. *Role of the basolateral amygdala in memory consolidation*. Ann NY Acad Sci., n. 985, 2003, p. 273-93.

McPHERSON, G. E.; McCORMICK, J. *Self-efficacy and music performance*. 2007. Disponível em: <<http://pom.sagepub.com>>. Acesso em: 28 set 2008.

McPHERSON, G. Five aspects of musical performance and their correlates. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, Special Issue, the 15th Conference of the International Society for Music Education, 1996.

MIKLASZEWSKI, K. A case study of a pianist preparing a musical performance. *Psychology of music*, 17, p. 95-109, 1989.

MILLER, G. A. Human memory and the storage of information (a). *IRE Trans. Inform. Theory*, 2, p. 129-137, 1956.

_____. The magical number seven, plus or minus two: some limits on our capacity for processing information (b). *Psychological Review*, 63, p. 81-96, 1956.

NEUHAUS, H. *El arte del piano: consideraciones de um professor*. Madrid: Real Musical, 1985.

NEWMAN, W. S. *The pianist's problems*. New York: Harper & Row, 1956.

NOICE, H., JEFFREY, J., NOICE, A.; CHAFFIN, R. *Memorization by a jazz pianist: A case study*. *Psychology of Music*, 36, p. 47-61, 2008

NUKI, M. Memorization of piano music. *Psychology*, v. 27, p. 157-163, 1984.

OXENDINE, J. B. *The effect of mental and physical practice on the learning of gross motor skills* (microform). Washington, 1968.

PALMER, C. *Mapping musical thought to musical performance*. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception & Performance*, 15, 331-346, 1989.

_____. Music performance. *Annual Review of Psychology*, 48, 115-138, 1997.

_____. The nature of memory for music performance skills. In: Altenmuller, Eckart; Wiesendanger, Mario; Kesselring, Jurg. *Music motor control and the brain*. Oxford: Oxford University Press, p. 39-53, 2006.

PALMER, C.; DALLA BELLA, S. Movement amplitude and tempo change in piano performance. *Journal of the Acoustical Society of America*, 115, p. 25-90, 2004.

PALMER, C.; DRAKE, C. Monitoring and planning capacities in the performance of musical skills. *Canadian Journal of Experimental Psychology*, 51, 369-384, 1997.

PALMER, C.; JUNGERS, M. K.; JUSCZYK, P. W. Episodic memory for musical prosody. *Journal of Memory and Language*, 45, 526-545, 2001.

PALMER, C.; MEYER, R. K. Conceptual and motor learning in music Memory for Music Performance 26 performance. *Psychological Science*, 11(1), 63-68, 2000.

PALMER, C.; PFORDRESHER, P. Q. Incremental planning in sequence production. *Psychological Review*, 110, 683-712, 2003.

PALMER, C.; VAN DE SANDE, C. Units of knowledge in music performance. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, & Cognition*, 19, 457-470, 1993.

PARNCUTT, R.; McPHERSON, G. E. *The science and psychology of music performance*. New York :Oxford University Press , 2002.

PERETZ, I.; ZATORRE, R. J. Brain organization for music processing. *Review. Psychology*, 56:89-114. 2005.

RADOCY, R.; BOYLE, J. D. *Psychological Foundations of Musical Behavior*. Springfield: Charles C.Thomas,1979.

RENWICK J.M.; MCPHERSON, G. E. Interest and choice: *student-selected repertoire and its effect on practising behaviour* . B. J. Music Ed. Cambridge University Press, 2002

RIZZON, F. G. *Os mecanismos da memória na construção do pensamento musical*. Dissertação do Programa de Pós Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UFRGS, Porto Alegre, 2009.

RUBIN, D. C. The Basic-Systems Model of Episodic Memory. *Perspectives on Psychological Science* 1, p. 277-311, 2006.

_____. Memory in oral traditions: *The cognitive psychology of epic, ballads, and counting-out rhymes*. New York: Oxford University Press, 1995.

RUBIN-RABSON, G. The influence of analytical pre-study in memorizing piano music. *Archives of Psychology*, 20, 3-53, 1937.

_____. Studies in the psychology of memorizing piano music: I. A comparison of the unilateral and co-ordinated approach. *Journal of Educational Psychology*, 30(5), 321-345, 1939.

_____. Studies in the psychology of memorizing piano music: II. A comparison of massed and distributed practice. *Journal of Educational Psychology*, 30, 270-284, 1940.

_____. Studies in the psychology of memorizing piano music: IV. The effect of incentive. *Journal of Educational Psychology*, 32, 45-54, 1941.

SANTORO, C. *Paulistana nº. 7*. São Paulo: Edições Cembra, 1953.

_____. *Prelúdio nº. 5*. Brasília: Savart, 1958.

_____. *Prelúdio nº. 9*. Brasília: Savart, 1959.

_____. *Estudo nº. 1*. São Paulo: Ricordi, 1959.

SANTIAGO, D. *Construção da performance musical: uma investigação necessária*. 2006. Disponível em: <www.performanceonline.org>. Acesso em: 28 set 2009.

SANTOS, R. A. T. *Mobilização de conhecimentos musicais na preparação do repertório pianístico ao longo da formação acadêmica: três estudos de caso*. Tese de doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007.

SCHACTER, D. L. & TULVING, E. *Memory Systems*. The Mitt Press. Massachusetts, 1994.

SCHONBERG, H. C. *The great pianists from Mozart to the present*. New York, Simon & Schuster, 2006.

SHAW, W. The distribution of muscular action potentials during imaging. *Memory for Music Performance 28 The Psychological Record*, 2, 195-216, 1938.

SIMON, H. A. How big is a chunk? *Science* 8, v. 183, nº. 4124, p. 482-488, 1974.

SLOBODA, J. A. *Generative processes in music*. New York, Oxford, 2005.

_____. *The Musical Mind*. Oxford University Press, New York, 1985.

SLOBODA, J., DAVIDSON, J., HOWE, M.; MOORE, D. The role of practice in the development of performing musicians. *British Journal of Psychology*, 87, 287-309, 1996.

SNYDER, B. *Music and memory: an introduction*. Cambridge: The Mit Press, 2001.

SPERLING, G. The information available in brief visual presentations. *Psychological monographs: general and applied*, v. 74, n. 1, p. 1-29. 1960.

STERNBERG, R. J. *Psicologia Cognitiva*. 5. ed. *Cengage Learning*. São Paulo, 2010.

TORMIN, M. C.; [CUNHA, C. A.](#); [LOPES, R. F. F.](#) Adaptação do Teste Pictórico de memória para avaliação da memória de trabalho de musicistas. *Revista Psicologia*, v. 9, p. 89-98. São Paulo: Vector, São Paulo, 2008.

TULVING, E. Memory and consciousness. *Canadian Psychology*, 26 (1), 1-12, 1985.

_____. *Episodic and semantic memory in organization of memory*. Academic Press New York and London, p. 382-402, 1972.

_____. Subjective organization in free recall of "unrelated" words. *Psychology Review*; 69, p. 344-354, 1962.

WILLIAM, J. *The Principles of Psychology*. Chapter XVI, *Memory*. Disponível em: <http://psychclassics.yorku.ca/James/Principles/prin16.htm> Acesso em: 12 dez 2010.

WILLIAMON, A. *Musical excellence*. London, Oxford, 2004.

_____. *The art of musical memory*, Studien zur Wertungsforschung, v. 47, p. 30-41, 2007.

_____. An exploratory study of the role of performance feedback and musical imagery in piano playing. *Research Studies in Music Education*, v. 29, p. 39-54, 2007.

_____. The value of performing from memory. *Psychology of Music Journal*, 27, 84-95, 1999.

WILLIAMON, A.; Valentine, E. *The role of retrieval structures in memorizing music*. *Cognitive Psychology*, n. 44, p. 1-32, 2002a.

_____. Shifting the focus of attention between levels of musical structure. *European Journal of Cognitive Psychology*, v. 14, n. 4, p. 493-520, 2002b.

WIXTED, J. T. The psychology and Neuroscience of forgetting. *Review Psychology*, 2004.

ZATORRE, R. J. Music, the food of neuroscience? *Nature*, 434, p. 312-315, 2005.

ZATORRE, R.; HALPERN, A.; PERRY, D.; MEYER, E.; EVANS, A. Hearing in the mind's ear: A PET investigation of musical imagery and perception. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 8, 29-46, 1996.

ZATORRE, R.; SAMSON, S. *Role of the right temporal neocortex in retention of pitch in auditory short-term memory*. *Brain*, 114, p. 2403-17, 1991.

ANEXOS

ANEXO 1 – ASPECTOS ANÁTOMO-FISIOLÓGICOS DO CÉREBRO.....	275
ANEXO 2 – COMPARAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS DE CADA HEMISFÉRIO⁵⁷	285
ANEXO 3 – QUESTIONÁRIOS.....	287
ANEXO 4 – TERMO DE CONSENTIMENTO PARA A PARTICIPAÇÃO DA PESQUISA DE DOUTORADO DE DANIELA TSI GERBER	290
ANEXO 5 – ESCRITA DA PARTITURA	
ÉRIKA: CLÁUDIO SANTORO – ESTUDO Nº. 1	295
LINA TZOG: CLÁUDIO SANTORO – PRELÚDIOS Nº. 5 E Nº. 9	300
JUNG: CLÁUDIO SANTORO – PAULISTANA Nº. 7	302
ANEXO 6 – PROTOCOLO DO CHAFFIN (TRADUÇÃO PROF^a. DR^a. CRISTINA CAPPARELLI GERLING, 2009)	305
ANEXO 7 – PARTITURAS DOS PARTICIPANTES	
ÉRIKA	312
LINA TZOG.....	318
JUNG.....	320

⁵⁷ Disponível em: <<http://www.ced.ufsc.br/yoga/hemisferios.html>, dia 29/03/2011>. Acesso em: 28 abr. 2011.

SUMÁRIO DOS ANEXOS

FIGURAS

FIGURA 153 – ESTRUTURAS CEREBRAIS	278
FIGURA 154 – HEMISFÉRIOS CEREBRAIS	280
FIGURA 155 – LOBOS CEREBRAIS DISTINTOS E ALGUMAS PARTES DO CÉREBRO	280
FIGURA 156 – O SISTEMA LÍMBICO E SUAS ESTRUTURAS	283
FIGURA 157 – A IMAGEM DO HIPOCAMPO É SEMELHANTE À DO CAVALO-MARINHO	283

QUADROS

QUADRO 11 – O SISTEMA NERVOSO	275
QUADRO 12 – ALGUMAS ESTRUTURAS DO ENCÉFALO E SUAS FUNÇÕES I	278
QUADRO 13 – ALGUMAS ESTRUTURAS DO ENCÉFALO E SUAS FUNÇÕES II	279
QUADRO 14 – ALGUMAS ESTRUTURAS DO ENCÉFALO E SUAS FUNÇÕES III	279
QUADRO 15 – OS LOBOS CEREBRAIS E SUAS FUNÇÕES	281
QUADRO 16 – HIPOCAMPO E AMÍGDALA E SUAS FUNÇÕES	284
QUADRO 17 – CARACTERÍSTICAS DOS HEMISFÉRIOS	

	DIREITO E ESQUERDO	285
QUADRO 18 –	HABILIDADES DOS HEMISFÉRIOS	
	DIREITO E ESQUERDO	286
QUADRO 19 –	CONSCIÊNCIA DOS HEMISFÉRIOS	
	DIREITO E ESQUERDO	286

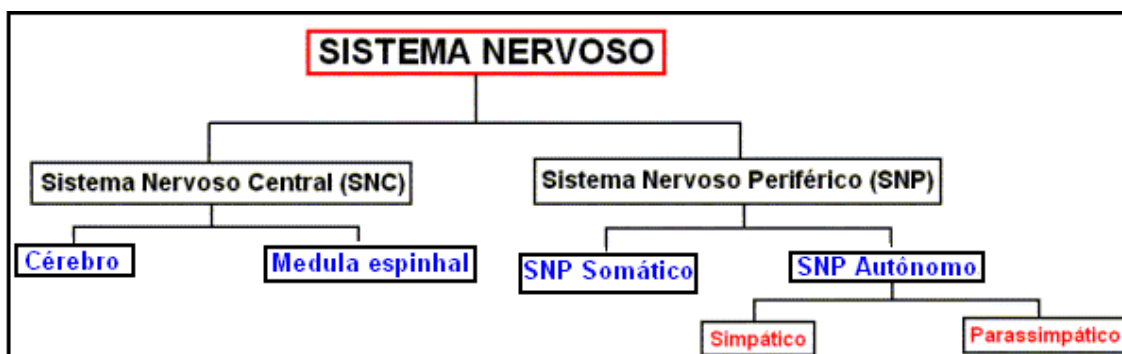
ANEXO 1 – ASPECTOS ANÁTOMO-FISIOLÓGICOS DO CÉREBRO

O sistema nervoso é constituído de dois sistemas (QUADRO 11):

- Sistema Nervoso Central (SNC).
- Sistema Nervoso Periférico (SNP).

No SNC⁵⁸, o cérebro e a medula espinhal são as partes essenciais.

O SNP⁵⁹ é constituído pelos nervos e gânglios nervosos e sua função é conectar o SNC às diversas partes do corpo humano.



QUADRO 11 – O SISTEMA NERVOSO

FONTE: A autora (2012).

Tanto o SNC quanto o SNP também se subdividem. O SNP divide-se em somático (SNPS) e autônomo (SNPA). O SNPA é dividido em dois ramos: simpático e parassimpático (QUADRO 11).

O sistema nervoso simpático, quando excitado, pode provocar sintomas físicos, tais como: a aceleração do coração, o aumento da pressão arterial, a dilatação dos brônquios e o retardo das contrações do tubo digestivo. Sua ação é oposta ao sistema nervoso parassimpático, preparando o corpo para a ação em uma emergência.

O sistema nervoso parassimpático é responsável por estimular ações que permitem ao organismo responder a situações de calma. Suas ações são: a desaceleração dos batimentos cardíacos, a diminuição da pressão arterial, a diminuição da adrenalina e a diminuição do açúcar no sangue.

⁵⁸ Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/corpo-humano-sistema-nervoso/cerebro-e-o-sistema-nervoso.php>>. Acesso em: 2 maio 2011.

⁵⁹ Disponível em: <http://www.webciencia.com/11_29snp.htm>. Acesso em: 9 maio 2011.

As fibras nervosas simpáticas e as parassimpáticas inervam os mesmos órgãos, mas trabalham em oposição. Enquanto um dos ramos estimula determinado órgão, o outro inibe. Essa ação antagônica mantém o funcionamento equilibrado dos órgãos internos.

O SNPS é constituído por fibras motoras que conduzem impulsos do SNC aos músculos esqueléticos e tem por função reagir a estímulos provenientes do ambiente externo, sendo responsável pelos movimentos musculares voluntários e pelas comunicações com o SNC.

Segundo Kandel (1985, p. 44), o SNC é bilateral e essencialmente simétrico, com partes distintas que, partindo da medula espinhal, são designadas por hipotálamo, cerebelo e amígdala respectivamente.

O encéfalo⁶⁰ é o centro do sistema nervoso e encontra-se localizado no interior do crânio. É constituído por um conjunto de estruturas especializado, que funcionam de forma integrada para assegurar o comportamento humano. O encéfalo é dividido em posterior, médio e anterior.

O encéfalo posterior (metencéfalo) tem a função conduzir a informação entre a medula espinhal e o encéfalo; é o centro da atividade reflexa no nível da cabeça (exemplo: tossir, vomitar, espirrar...); tem participação nos processos ligados à preservação da vida (ritmo cardíaco, ritmo respiratório, pressão sanguínea...).

O encéfalo médio (mesencéfalo) está envolvido na recepção e coordenação de informações sobre a postura corporal e tem a função de regulação dos estados de sono e vigília, atenção e distração. É uma espécie de filtro sensorial que rejeita os estímulos irrelevantes.

O encéfalo anterior (protencéfalo) é onde se localiza o hipotálamo e estabelece a ligação entre o sistema nervoso (interage com o sistema autónomo regulando-o) e o sistema endócrino (sobre o qual tem grande influência, aliás, está em ligação com a hipófise). Também regula as necessidades biológicas básicas (fome, sede, sono, desejo sexual, circulação sanguínea e temperatura do corpo).

O sistema límbico é responsável pelos processos emocionais e motivacionais; participação importante na memória – composto por estruturas como o hipocampo (responsável por novas memórias episódicas), a amígdala (papel na produção de impulsos como o medo e a agressividade) e o bulbo olfativo.

⁶⁰VITÓRIA, Pedro. *Psicologia*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/8006557/Encefalo>>. Acesso em: 18 abr. 2011.

Características do cérebro:

- É uma estrutura muito complexa, que contém três quartos do sistema nervoso.
- O seu interior é constituído por uma substância branca e o exterior por uma fina camada de substância cinzenta (3 a 6 mm), chamada córtex cerebral.
- O ser humano apresenta um cérebro dividido em dois hemisférios por uma fissura longitudinal e ligados por um sistema de fibras nervosas chamado de corpo caloso.

O encéfalo é um conjunto de estruturas que estão anatómica e fisiologicamente ligadas:

- Bulbo raquidiano – é a porção inferior do tronco encefálico.
- Hipotálamo – localizado sobre o tálamo, importante área na região central do diencéfalo. Faz parte do sistema límbico.
- Corpo caloso – é a maior estrutura de substância branca do cérebro.
- Cérebro – é a parte maior e mais importante do encéfalo humano.
- Tálamo – é um centro de organização cerebral.
- Formação reticular – forma a parte central do tronco encefálico.
- Cerebelo – localiza-se logo abaixo do cérebro.

A FIGURA 153 apresenta algumas estruturas cerebrais.

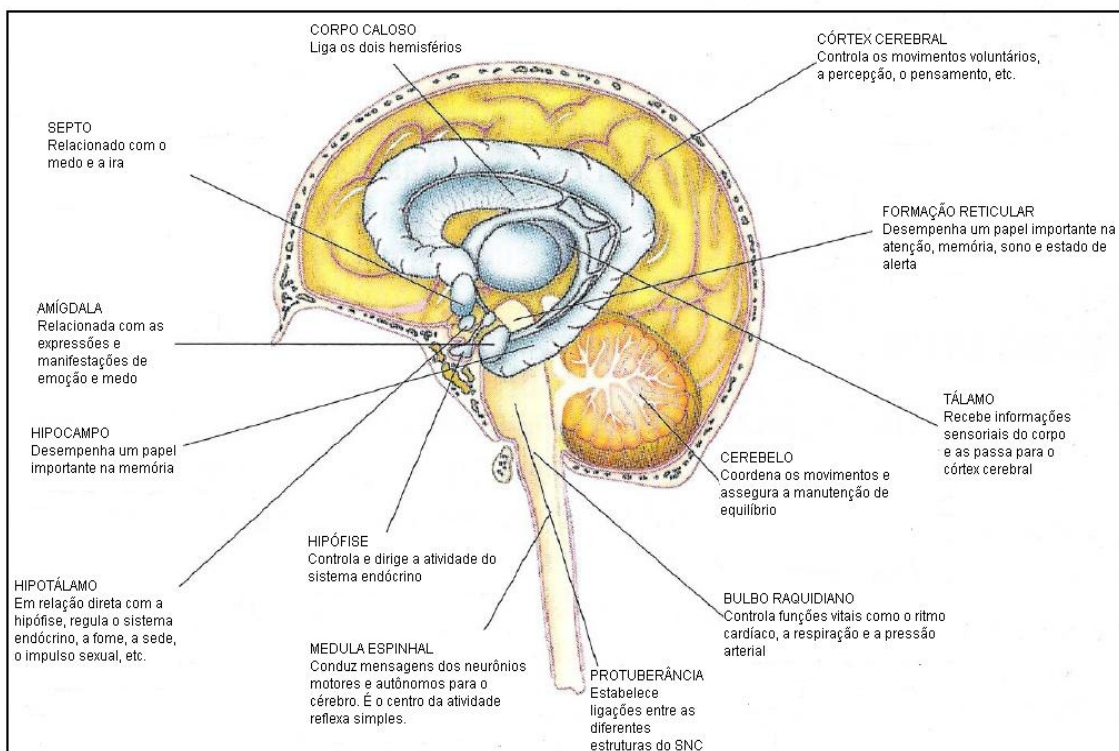


FIGURA 153 – ESTRUTURAS CEREBRAIS

FONTE: <http://www.alessandrofazolo.com/didatico/aulas/teoricas/neuroanatomia/fm/FormacaoReticular.pdf> (2011).

Nos QUADROS 12, 13 e 14 a seguir, verificamos as funções de alguns elementos do cérebro, tais como: hipotálamo, corpo caloso, formação reticular, córtex cerebral, cerebelo, tronco encefálico, mesencéfalo, tálamo e sistema límbico.

	HIPOTÁLAMO	CORPO CALOSO	FORMAÇÃO ⁶¹ RETICULAR
FUNÇÕES	<ul style="list-style-type: none"> • Controla a temperatura corporal (homeostasia) • Regula o apetite • Regula o balanço de água no corpo • Regula o sono • Está envolvido na emoção (prazer, raiva, tendência ao riso – gargalhada incontrolável) e no 	<ul style="list-style-type: none"> • Transferir a informação de um hemisfério para o outro, fazendo com que eles atuem harmonicamente • Tem um caráter mais racional e cognitivo 	<ul style="list-style-type: none"> • Sono e vigília • Inibe e modula a entrada de dor • Atenção seletiva e involuntária • Controle da motricidade somática • Controle do SNPA • Recebe influência do hipotálamo e sistema límbico

⁶¹ Disponível em: <<http://www.alessandrofazolo.com/didatico/aulas/teoricas/neuroanatomia/fm/FormacaoReticular.pdf>>. Acesso em: 28 abr. 2011.

	comportamento sexual <ul style="list-style-type: none"> • Tem conexões com áreas do prosencéfalo e mesencéfalo 		<ul style="list-style-type: none"> • Comportamentos instintivos e motivados: comer, beber, sexo, etc. • Controle da ventilação, pressão arterial e frequência cardíaca
--	---	--	--

QUADRO 12 – ALGUMAS ESTRUTURAS DO ENCÉFALO E SUAS FUNÇÕES I⁶²

FONTE: <http://www.corpohumano.hpg.ig.com.br> (2011).

	CÓRTEX CEREBRAL ⁶³	CEREBELO ⁶⁴	TRONCO ENCEFÁLICO
FUNÇÕES	<ul style="list-style-type: none"> • Pensamento • Raciocínio • Funções cognitivas • Movimento voluntário • Capacidade de produzir e entender a linguagem • Julgamento • Processos de percepção sensorial (visão, audição, tato e olfato) 	<ul style="list-style-type: none"> • Coordenar os movimentos • Manutenção do equilíbrio e da postura • Controle do tônus muscular e dos movimentos voluntários 	<ul style="list-style-type: none"> • Respiração • Ritmo dos batimentos cardíacos • Pressão arterial

QUADRO 13 – ALGUMAS ESTRUTURAS DO ENCÉFALO E SUAS FUNÇÕES II⁶⁵

FONTE: <http://www.afh.bio.br/nervoso/nervoso3.asp> (2011).

	MESENCÉFALO	TÁLAMO	SISTEMA LÍMBICO
FUNÇÕES	<ul style="list-style-type: none"> • Visão • Audição • Movimento dos olhos • Movimento do corpo 	<ul style="list-style-type: none"> • Integração sensorial • Integração motora 	<ul style="list-style-type: none"> • Comportamento emocional • Memória • Aprendizado • Emoções • Vida vegetativa (digestão, circulação, excreção, etc.)

QUADRO 14 – ALGUMAS ESTRUTURAS DO ENCÉFALO E SUAS FUNÇÕES III

⁶² Disponível em: <<http://www.corpohumano.hpg.ig.com.br>>. Acesso em: 28 abr. 2011.

⁶³ Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/corpo-humano-sistema-nervoso/cortex-cerebral.php>>. Acesso em: 18 abr. 2011.

⁶⁴ Disponível em: <<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/corpo-humano-sistema-nervoso/cerebelo.php>>. Acesso em: 28 abr. 2011.

⁶⁵ Disponível em: <<http://www.afh.bio.br/nervoso/nervoso3.asp>>. Acesso em: 23 abr. 2011.

FONTE: A autora (2012).

Conforme se vê na FIGURA 154, o cérebro é dividido em dois hemisférios, o direito e o esquerdo, que por sua vez são divididos em quatro lobos anatomicamente distintos: o frontal, o parietal, o occipital e o temporal (FIGURA 155).



FIGURA 154 – HEMISFÉRIOS CEREBRAIS⁶⁶

FONTE: <http://www.auladeanatomia.com/neurologia/telencefalo.htm> (2011).

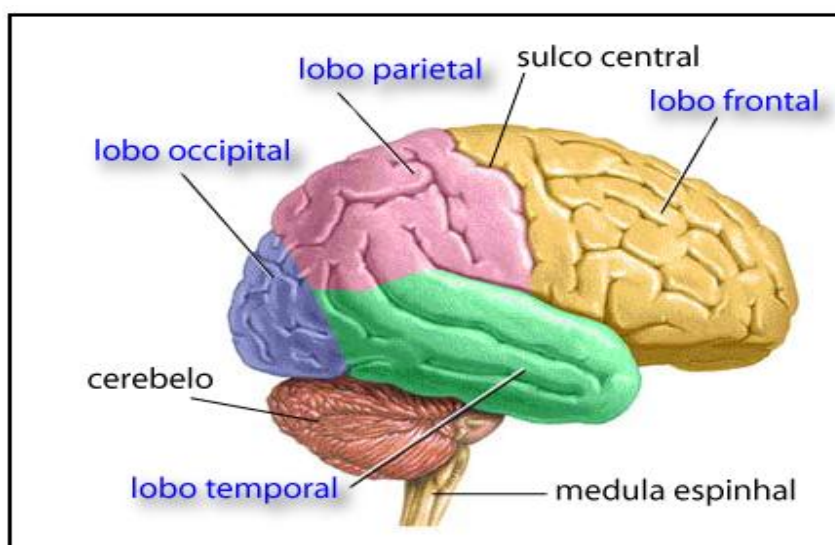


FIGURA 155 – LOBOS CEREBRAIS DISTINTOS E ALGUMAS

⁶⁶ Disponível em: <<http://www.auladeanatomia.com/neurologia/telencefalo.htm>>. Acesso em: 26 mar. 2011.

PARTES DO CÉREBRO⁶⁷

FONTE: <http://cistosaracnoide.org/images/anatomia/cerebro/cerebro2.png> (2011).

Esses lobos são especializados em suas funções. O lobo frontal está relacionado com o planejamento e com a atividade motora. O lobo parietal com a sensação somática gerada por um estímulo proveniente do ambiente interno ou externo do corpo. O lobo occipital está relacionado com a visão e o lobo temporal com a audição, bem como a aprendizagem, memória e emoções (QUADRO 5).

LOBOS	Áreas primárias, sensoriais ou de projeção	FUNÇÕES	Áreas secundárias, psicossensoriais ou de associação	FUNÇÕES
Frontal	Área motora primária	Responsável pelo movimento do corpo	Área motora secundária	Responsável pela coordenação dos movimentos corporais
Parietal	Área somatossensorial primária	Recebe as informações que têm origem na pele e nos músculos	Área somatossensorial secundária	Coordena as mensagens recebidas
Temporal	Área auditiva primária	Recebe os sons elementares	Área auditiva secundária ou psicoauditiva	Idêntica e interpreta os sons recebidos na área auditiva
Occipital	Área visual primária	Recebe as mensagens captadas pelos olhos	Área visual secundária ou psicovisual	Coordena os dados recebidos na área visual permitindo o reconhecimento dos objetos

QUADRO 15 – OS LOBOS CEREBRAIS E SUAS FUNÇÕES⁶⁸

⁶⁷ Disponível em: <<http://cistosaracnoide.org/images/anatomia/cerebro/cerebro2.png>>. Acesso em: 25 mar. 2011.

⁶⁸ Disponível em: <http://www.notapositiva.com/trab_professores/textos_apoio/psicologia/psicoflobos_cerebrais.htm>. Acesso em: 28 abr. 2011.

FONTE:

http://www.notapositiva.com/trab_professores/textos_apoio/psicologia/psicoflobos_cerebrais.htm (2011).

Cada lobo tem circunvoluções características (FIGURA 3) e dobras (um antigo artifício biológico para aumentar a área de superfície). As cristas das circunvoluções são denominadas giros. As ranhuras são chamadas sulcos ou fissuras (FIGURA 3). Os giros e sulcos mais proeminentes são semelhantes entre um indivíduo e outro e têm nomes específicos: giro pré-central, sulco central (FIGURA 3) e giro pós-central (KANDEL; SCHWARTZ, 1985).

Hoje em dia também se supõe que a consolidação temporária da informação envolve estruturas como o hipocampo⁶⁹, a amígdala⁷⁰, o córtex entorrinal⁷¹ e o giro hipocampal⁷², sendo depois transferida para as áreas de associação do neocórtex parietal e temporal⁷³.

A FIGURA 156 contém imagens das estruturas do sistema límbico

⁶⁹ É a principal sede da memória, muito importante para converter a MCP para a MLP e atua em interação com a amígdala.

⁷⁰ McGaugh acha que a memória não se guarda na amígdala. A maioria dos outros pesquisadores acha que a memória se guarda na amígdala.

⁷¹ O córtex entorrinal é o grande elo entre o hipocampo e a amígdala. Essa área é origem do principal sistema fibroso neural aferente para o hipocampo, a chamada via perfurante.

⁷² É uma estrutura que esconde o hipocampo.

⁷³ Apresenta muitas camadas celulares e várias áreas sensoriais e motoras. As áreas motoras estão intimamente envolvidas com o controle do movimento voluntário.

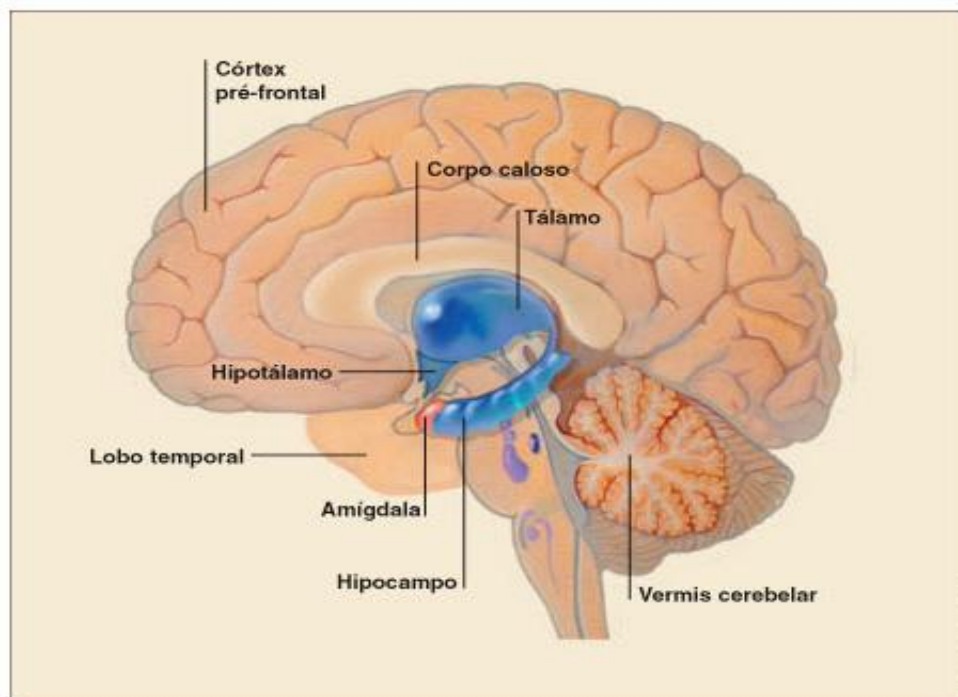


FIGURA 156 – O SISTEMA LÍMBICO E SUAS ESTRUTURAS⁷⁴

FONTE: http://www.guia.heu.nom.br/sistema_limbrico.htm (2011).

Na FIGURA 157, o hipocampo é semelhante a imagem do cavalo marinho.



FIGURA 157 – A IMAGEM DO HIPOCAMPO É SEMELHANTE À DO CAVALO-MARINHO

FONTE: http://www.guia.heu.nom.br/sistema_limbrico.htm (2011).

⁷⁴ Disponível em: <http://www.guia.heu.nom.br/sistema_limbrico.htm>. Acesso em: 28 abr. 2011.

	HIPOCAMPO ⁷⁵	AMÍGDALA ⁷⁶
FUNÇÕES	<ul style="list-style-type: none"> • Relacionada ao comportamento e à memória • Processo de transição da memória de curto prazo para memória de longo prazo 	<ul style="list-style-type: none"> • Autopreservação (identificador do perigo, gerando medo ou ansiedade, colocando o indivíduo em situação de alerta)

QUADRO 16 – HIPOCAMPO E AMÍGDALA E SUAS FUNÇÕES

FONTE:

<http://www.psiqweb.med.br/site/DefaultLimpo.aspx?area=ES/VerDicionario&idZDicionario=602> e <http://www.cerebromente.org.br/n05/mente/struct.htm> (2011).

⁷⁵ Disponível em: <<http://www.psiqweb.med.br/site/DefaultLimpo.aspx?area=ES/VerDicionario&idZDicionario=602>>. Acesso em: 28 abr. 2011.

⁷⁶ Disponível em: <<http://www.cerebromente.org.br/n05/mente/struct.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2011.

ANEXO 2 – COMPARAÇÃO DAS CARACTERÍSTICAS DE CADA HEMISFÉRIO⁷⁷

HEMISFÉRIO ESQUERDO	HEMISFÉRIO DIREITO
Verbal: usa palavras para nomear, descrever e definir.	Não verbal: percepção das coisas com uma relação mínima com palavras.
Analítico: decifra as coisas de maneira sequencial e por partes.	Sintético: unir coisas para formar tonalidades.
Utiliza um símbolo que está no lugar de outra coisa. Por exemplo, o sinal + representa a soma.	Relaciona as coisas tais como estão neste momento.
Abstrato: extrai uma porção pequena de informação e a utiliza para representar a totalidade do assunto.	Analógico: encontra uma similaridade entre diferentes ordens; compreensão das relações metafóricas.
Temporal: se mantém uma noção de tempo, uma sequência dos fatos. Fazer uma coisa e logo outra, etc.	Atemporal: sem sentido do tempo.
Racional: extrai conclusões baseadas na razão e nos dados.	Não racional: não requer uma base de informações e fatos reais; aceita a suspensão do juízo.
Digital: utiliza números.	Espacial: ver as coisas relacionadas a outras e como as partes se unem para formar um todo.
Lógico: extrai conclusões baseadas na ordem lógica. Por exemplo: um teorema matemática ou uma argumentação.	Intuitivo: realiza saltos de reconhecimento, em geral sob padrões incompletos, intuições, sentimentos e imagens visuais.
Linear: pensar em termos vinculados à ideias, um pensamento que segue o outro e que em geral converge em uma conclusão.	Holístico: perceber ao mesmo tempo, concebendo padrões gerais e as estruturas que muitas vezes levam a conclusões divergentes.

QUADRO 17 – CARACTERÍSTICAS DOS HEMISFÉRIOS DIREITO E ESQUERDO

FONTE: <http://www.ced.ufsc.br/yoga/hemisferios.html> (2011).

⁷⁷ Disponível em: <<http://www.ced.ufsc.br/yoga/hemisferios.html>, dia 29/03/2011>. Acesso em: 28 abr. 2011.

Habilidades associadas à especialização de cada hemisfério⁷⁸

HEMISFÉRIO ESQUERDO	HEMISFÉRIO DIREITO
Escrita à mão	
Símbolos	Relações espaciais
Linguagem	Figuras e padrões
Leitura	Computação matemática
Fonética	Sensibilidade a cores
Localização de fatos e detalhes	Canto e música
Conversação e recitação	Expressão artística
Seguimento de instruções	Criatividade
Escuta	Visualização
Associação auditiva	Sentimentos e emoções

QUADRO 18 – HABILIDADES DOS HEMISFÉRIOS DIREITO E ESQUERDO

FONTE: <http://www.ced.ufsc.br/yoga/hemisferios.html> (2011).

Maneiras de consciência de cada hemisfério⁷⁹

HEMISFÉRIO ESQUERDO	HEMISFÉRIO DIREITO
Lógico	Intuitivo
Sequencial	Azaroso
Linear	Holístico
Simbólico	Concreto
Baseado na realidade	Orientado à fantasia
Verbal	Não verbal
Temporal	Atemporal
Abstrato	Analógico

QUADRO 19 – CONSCIÊNCIA DOS HEMISFÉRIOS DIREITO E ESQUERDO

FONTE: <http://www.ced.ufsc.br/yoga/hemisferios.html> (2011).

⁷⁸ Disponível em: <<http://www.ced.ufsc.br/yoga/hemisferios.html>, dia 29/03/2011>. Acesso em: 28 abr. 2011.

⁷⁹ Disponível em: <<http://www.ced.ufsc.br/yoga/hemisferios.html>>. Acesso em: 29 mar. 2011.

ANEXO 3 – QUESTIONÁRIOS

QUESTIONÁRIO nº. 1

A partir de uma peça brasileira selecionada em seu repertório, responda às seguintes questões.

Coloque o nome do compositor e da peça escolhida.

- 1.** Como você memoriza sua peça? Explique como se dá essa sua prática.
- 2.** Você costuma memorizar as obras que estuda?
- 3.** Quantas horas você estuda para chegar à memorização?
- 4.** Quando você memoriza, você usa algum método? E qual o método utilizado? Se tiver um; se não tiver, apenas relate os seus procedimentos.
- 5.** Como é sua capacidade de memorização? Como você classifica numa escala de 0 a 10 a sua capacidade de memorização?
- 6.** O que você pensa durante a execução?
- 7.** Qual é a memória mais importante para você: cinestésica, visual, auditiva, analítica/estrutural, ou a combinação de uma ou mais dessas memórias?
- 8.** Quando você passa por algum problema durante a execução da peça memorizada, qual a sua estratégia?
- 9.** Há quanto tempo você toca essa peça? E quantas vezes você já tocou essa peça em público?
- 10.** Você costuma testar sua memória? Explique qual é o seu procedimento.
- 11.** Se você quiser complementar as questões acima, fique à vontade para continuar com o seu depoimento.

QUESTIONÁRIO nº. 2

1. Quando você tocou pela última vez, você tocou com ou sem partitura?
2. Faça uma estimativa das horas de estudo gastas para atingir um nível de execução satisfatório.
3. Qual foi o dispêndio de tempo para reaprendê-la?
4. Relate como você fez para reavivar sua memorização.
5. Como você fez o seu estudo diário?
6. Apresenta confiança para apresentar essa obra em público?
7. O que você pensa na hora em que está executando a peça de memória?
8. Caso queira relatar algum episódio ou expandir as questões anteriores, sinta-se à vontade.

QUESTIONÁRIO nº. 3

Idade:

Tempo de prática pianística:

1. Como você memorizou e recuperou as informações necessárias para esta última etapa da pesquisa? E durante a execução?
2. Como você desenvolveu as estratégias para incorporar os elementos musicais e aguçar sua consciência?
3. Você sabe como lidar com a sua ansiedade?
4. Como você pode acionar mecanismos para se recuperar o mais rápido possível, sem ter que voltar para o início e sem improvisar?
5. Como você fez para resgatar uma obra previamente estudada? Qual é o efeito do Protocolo de Chaffin e dos guias de execução (GE) nesse processo para o resgate dessa obra previamente aprendida?
6. Como ficou a confiança de sua interpretação com o conhecimento dos GE aumentou, diminuiu ou manteve-se?
7. Descreva o seu grau de comprometimento com a pesquisa, numa escala de 0 a 10.
8. Como você compreende os GE e como você utiliza-os e classifica-os?

9. Como você organizou sua prática? Ela modificou sua maneira de estudar com a apresentação dos GE? Contribuiu, facilitou ou manteve o estudo anterior?
10. Quando você memoriza, você abandona a partitura?
11. Quando você está no palco, como concilia estas duas habilidades: criatividade e liberdade, para produzir uma técnica impecável e uma satisfação estética em sua execução?
12. Qual é o seu entendimento em relação à partitura? Indicaria para outro colega? Aplicaria com alunos mais iniciantes? O que aplicaria? E como?

ANEXO 4 – TERMO DE CONSENTIMENTO PARA A PARTICIPAÇÃO DA PESQUISA DE DOUTORADO DE DANIELA TSI GERBER

INFORMAÇÃO AO ESTUDANTE E DOCUMENTO DE CONSENTIMENTO

Você está sendo convidado(a) a participar de uma pesquisa, coordenada pela doutoranda em Práticas Interpretativas da UFRGS, no ano de 2010, agora denominada pesquisadora. Para poder participar, é necessário que você leia este documento com atenção. Por favor, peça à responsável pela pesquisa para explicar qualquer palavra ou procedimento que você não entenda claramente.

O propósito deste documento é dar a você as informações sobre a pesquisa e, se assinado, dará a sua permissão para participar do estudo da prática deliberada no processo da memorização. O documento descreve o objetivo, os procedimentos e os benefícios. Você só participará do estudo se você quiser. Você pode recusar-se a participar ou retirar-se deste estudo a qualquer momento.

PROPÓSITO DO ESTUDO

- O objetivo principal da presente investigação é investigar as potencialidades no emprego dos Guias de Execução (GE) no resgate da memória de obras selecionadas.

PROCEDIMENTOS.

1. Na primeira etapa, foi solicitado para cada participante retomar uma peça de compositor brasileiro e memorizá-la conforme o seu aprendizado.
2. A partir desta segunda etapa do estudo será solicitada a elaboração de um diário de estudo sobre as situações de prática da obra fornecida pela pesquisadora usando o Protocolo dos Guias de Execução do Dr. Roger Chaffin.
3. Registro individual de execução em vídeo, seguido de anotações sobre os GE que influenciaram a execução de memória
4. Atividades em grupo junto com a pesquisadora a fim de resolver dúvidas que possam surgir.

As atividades transcorrerão ao longo de aproximadamente 12 (doze) meses, e as reuniões se realizarão à medida que as questões forem levantadas, podendo ser quinzenalmente ou mensalmente.

PARTICIPAÇÃO VOLUNTÁRIA: Sua decisão em participar deste estudo é voluntária. Você pode decidir não participar no estudo. Uma vez que você decidiu

participar do estudo, você pode retirar seu consentimento e participação a qualquer momento. Se você decidir não continuar no estudo e retirar sua participação, você não será punido ou perderá qualquer benefício ao qual você tem direito.

CUSTOS: Não haverá nenhum custo relacionado aos procedimentos previstos no estudo.

PAGAMENTO PELA PARTICIPAÇÃO: Sua participação é voluntária, portanto você não será pago por sua participação neste estudo.

Para você participar dessa pesquisa, por favor, preencha e assine abaixo.

Curitiba, _____

(nome)

PERMISSÃO PARA REVISÃO DE REGISTROS, CONFIDENCIALIDADE E ACESSO AOS REGISTROS.

A pesquisadora responsável pelo estudo coletará informações sobre os GE elaborados por você no qual **poderá constar o seu nome desde que seja aceito por você**. Caso você não deseje que o seu nome apareça nesse estudo, um código substituirá seu nome. Os relatórios coletados serão usados para integrar o corpo da pesquisa. Autoridades da área de Práticas Interpretativas poderão revisar os relatórios elaborados. Os relatórios também poderão ser usados em publicações científicas.

O relatório de sua autoria com a devida revisão e orientação, em hipótese alguma, será editado ou comercializado sem sua autorização.

No transcorrer da pesquisa haverá uma gravação/recital, apresentando o resultado da aplicação do Protocolo de Roger Chaffin, para a qual peço a permissão de vocês e seus responsáveis para filmar esse evento, o qual poderá ser apreciado em congressos de Música.

Após essa gravação, os participantes e a pesquisadora dialogarão sobre esta pesquisa quando poderão ser expostos pontos positivos e negativos, o que é cientificamente conhecido como avaliação da pesquisa. Para esse momento também peço permissão para filmar/gravar. Você tem direito de acesso aos seus dados. Você pode discutir essa questão com a pesquisadora.

CONTATO PARA PERGUNTAS

Se você ou seu responsável tiverem alguma dúvida com relação ao estudo, você deverá contatar a pesquisadora do estudo. Terei o maior prazer em responder a qualquer pergunta que você tenha sobre a pesquisa. Se você tem dúvidas ou se tiver um problema relacionado à pesquisa, pode contatar a pesquisadora: Daniela Tsi Gerber, tel. (41- 88948866).

DECLARAÇÃO DE CONSENTIMENTO DO PARTICIPANTE PARA QUE EM SEU RELATÓRIO COM FINS DIDÁTICOS, SEJA COLOCADO UM CÓDIGO EM SUBSTITUIÇÃO AO NOME DO PARTICIPANTE.

Eu li e discuti com o pesquisador responsável pelo presente estudo, os detalhes descritos neste documento. Eu entendi a informação apresentada neste termo de consentimento.

Entendo que eu sou livre para aceitar ou recusar, e que eu posso interromper minha participação a qualquer momento sem dar uma razão. Eu concordo que os dados coletados para o estudo sejam usados para o propósito acima descrito

Eu receberei uma cópia assinada e datada deste Documento de Consentimento Informado.

NOME DO PARTICIPANTE

NOME DA PESQUISADORA

ASSINATURA

DATA

**DECLARAÇÃO DE CONSENTIMENTO DO PARTICIPANTE PARA QUE POSSA
SER FILMADO/GRAVADO NO RECITAL DO SEU PRODUTO MUSICAL**

Eu li e discuti com o pesquisador responsável pelo presente estudo, os detalhes descritos neste documento. Eu entendi a informação apresentada neste termo de consentimento.

Entendo que eu sou livre para aceitar ou recusar, e que eu posso interromper minha participação a qualquer momento sem dar uma razão. Eu concordo que os dados coletados para o estudo sejam usados para o propósito acima descrito

Eu receberei uma cópia assinada e datada deste Documento de Consentimento Informado.

NOME DO PARTICIPANTE:

NOME DA PESQUISADORA

ASSINATURA

DATA

DOCUMENTAÇÃO DE CONSENTIMENTO

Eu li esse formulário e decidi que vou participar no projeto acima descrito. Seus objetivos gerais, as indicações de envolvimento e de possíveis riscos e inconvenientes foram explicados para a minha satisfação. Eu entendo que posso me retirar a qualquer momento. A minha assinatura também indica que recebi uma cópia deste formulário de consentimento. Além disso, marcando as caixas abaixo eu indico quais as partes do estudo das quais vou querer participar neste momento e como eu quero o meu vídeo e/ou gravação de áudio para ser usado.

- Gravação do meu desempenho no vídeo/áudio
- Apresentar relatórios sobre as estruturas musicais, a partir de pontos chaves e sugestões de execução
- Gravação da minha prática em vídeo/áudio
- Testar meus locais de ponto de partida e/ou memória da partitura
- Mostrar meu vídeo/áudio com gravações em conferências de educação/pesquisa
- Tocar meu vídeo/gravações de áudio em estudos posteriores
- Gostaria de ser identificado pelo nome, se os meus dados são apresentados individualmente ou em minhas gravações são apresentados em uma conferência de ensino ou pesquisa

Participante (Nome em letra de forma)

Data:

Assinatura do Participante

Data:

Obtenção do consentimento

ANEXO 5 – ESCRITA DAS PARTITURAS

ÉRIKA: CLÁUDIO SANTORO – ESTUDO Nº. 1

The image displays a handwritten musical score for 'Érika: Estudo nº. 1' by Cláudio Santoro. The score is written on six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 7/8 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various chordal textures. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Érika: Estudo nº. 1 (primeira escrita)

①

Handwritten musical score for piano accompaniment, consisting of five systems of grand staves (treble and bass clefs). The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines. There are several performance markings: "80" with a slur, "cresc." above a section, and "p" below a section. The score is enclosed in a rectangular box.

Érika: Estudio nº. 1, p.1 (segunda escrita)

(2)

Handwritten musical score for piano accompaniment, consisting of five systems of staves. The notation includes clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *f*, *mp*, and *Ritmo piu mosso*. There are also handwritten annotations like *8a* and *8a* with arrows pointing to specific notes.

Érika: Estudio nº. 1, p. 2 (segunda escrita)

③

Piu MOSSO

Érika: Estudio nº. 1, p.3 (segunda escrita)

LINA TZOG: CLÁUDIO SANTORO – PRELÚDIO Nº. 5

Prelúdio 5

The musical score is handwritten and consists of three systems of grand staves. The first system has two measures: the first measure is marked *pp* and the second is marked *p*. The second system also has two measures, both marked *mp*. The third system has two measures, both marked *f*. The piece ends with two empty grand staves.

LINA TZOG: CLÁUDIO SANTORO – PRELÚDIO Nº. 9

Prelúdio 9

The image displays a handwritten musical score for 'Prelúdio 9' by Cláudio Santoro. The score is written on a grand staff with two systems of piano accompaniment. The first system consists of two staves with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system also consists of two staves with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A 'ff' (fortissimo) marking is present in the second system. The score concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff. Below the main score, there are two sets of empty grand staves.

JUNG: CLÁUDIO SANTORO – PAULISTANA Nº. 7

Handwritten musical score for "Paulistana Nº. 7" by Cláudio Santoro. The score is written on four systems of staves, each with a treble and bass clef. The tempo is marked "ALLEGRO ENERGICO" and the dynamics include "p", "mf", and "MENO". The score features complex rhythmic patterns and melodic lines. The date "03/07/2010" is written at the top left. The title "PAULISTANA Nº. 7 - C. SANTORO" is written at the top center. The score is written in blue ink on a white background.

Jung: Paulistana nº. 7 (primeira escrita)

PAULISTANA 7
ALLEGRO ENERGICO C. SANTORO

ff

MENO

rall.

AGITATO

mf

Cresc.

Jung: Paulistana n^o. 7, p. 1 (segunda escrita)

TEMPO I

(2)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Paulistana n.º 7, p. 2 (segunda escrita)". The score is written on two systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The second system also consists of a grand staff and a separate bass line. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as "p" and "pp". The piece is marked "TEMPO I" and "(2)".

Jung: Paulistana n.º 7, p. 2 (segunda escrita)

ANEXO 6

PROTOCOLO CHAFFIN (Tradução Prof^a. Dr^a. Cristina Capparelli Gerling/2009)

Você deverá selecionar uma peça para investigar os Guias de Execução. Você deverá aprendê-lo no seu melhor nível de desempenho e executá-los para uma platéia e/ ou vídeo. Sugiro a realização de relatórios preliminares antes da execução.

O que é um Guia de Execução (GE)? Na aprendizagem de uma obra musical, você pensa muitos detalhes diferentes sobre a música, fazendo com que adote muitas decisões a respeito de como você está estudando a peça. Na execução, você não pensa sobre a maioria desses detalhes. Eles se tornaram automáticos com a prática. Se a peça é muito bem aprendida, você pode até mesmo ser capaz de reproduzi-lo do começo ao fim sem nunca pensar em um só elemento. Mas isto seria perigoso de realizar em uma execução. Ao invés disso, você provavelmente irá considerar pontos chaves que foi estabelecido na música - lugares que são importantes em sua imagem musical da obra e vem corroborar para manter a trilha de onde você está. Estas são sugestões do seu desempenho. Guias de Execução são aqueles aspectos que você raciocina quando você está no palco.

Os GEs podem se referir a vários aspectos da música. Algumas pessoas podem lidar com a estrutura musical, outros com a técnica, interpretação, expressão musical, e outros aspectos que talvez outros músicos também pensem. Você pode ter todos ou poucos GEs. Ou, se você tocar normalmente automaticamente, sem pensar, você pode ter apenas um, dois GEs, um no início e outro no fim. Para algumas obras você pode ter uma porção de GEs, enquanto que para outras pode ter quase nenhuma. Guias de Execução são elementos muito pessoais e só você pode decidir quais os GE que você vai usar.

É provável que alguns (ou todos) os seus GEs irão corresponder com os locais de partida que você já vem relatando. No entanto, eles não são necessariamente os mesmos, porque você aprimora a sua identificação, até mesmo nos mesmos lugares da música.

Os GEs são locais especiais aonde você deseja fazer alguma coisa conscientemente quando executar. A forma com que tratam os músicos com

problemas é solicitar que pratiquem até a obra esteja automatizada e aí então o problema desaparece. Esses lugares não são executados com o uso dos GEs. GEs são lugares onde você não pode confiar inteiramente em fazê-lo automaticamente. Há uma variedade de razões para a criação de pontos-chaves para a memorização. Às vezes nós não estamos certos de que fazê-lo automaticamente irá funcionar. Ou a gente pode querer controlar a nossa execução para verificar se o que foi memorizado está indo conforme o planejado. Ou nós nos encontramos em um pensamento particular que ajuda a produzir um determinado efeito musical que queremos. Você pode ter outros aspectos que poderá relatar.

Toda execução é ímpar, ou seja, um pouco diferente. Alguns aspectos você pode pensar em cada execução. Estes são definitivamente computados. Outros que você pode pensar em algumas apresentações, mas não em outras. A maioria deste é provavelmente GE também. Pensamentos aleatórios que ocorrem em uma execução, mas nunca mais em outras por não serem computadores. GEs são sempre pensamentos sobre a parte que você tinha antes, durante a prática e, geralmente, durante até mesmo nas execuções anteriores. Durante a prática, você tentou estudar com esta consciência para ajudar a executar a obra do jeito que você deseja e você descobriu que eles funcionavam. Enquanto estuda você pode não estar acostumado a isolar e nomeá-los, eles são novidade para você. Você já teve muitas vezes esta idéia antes no decurso da preparação da peça.

Alguns GEs que você nunca teve e poderá aparecer durante um desempenho real. Você só pode ter se pensar sobre eles durante a prática. Por exemplo, se há um lugar onde você sabe que existe o perigo de cometer um erro e você tem praticado como você vai se recuperar, então você tem um GE. O GE é o seu plano de recuperação. Isso é diferente de praticar a dificuldade até que se torne automático. Se você está confiando em seu automatismo, então você está esperando pelo melhor. Se as coisas derem erradas, você terá que improvisar. Por outro lado, se você tiver um GE, enquanto as coisas derem errado, você já sabe como você está indo para corrigi-lo. Então, você tem um GE, mesmo se você nunca realmente cometer esse erro e tenha que usá-lo durante uma apresentação. Se você se preparou para lidar com algo durante a execução, então você tem um GE.

É muito provável que você não está plenamente consciente de todos os GEs que você usa. Você pode precisar executar a peça novamente organizar e analisar seu raciocínio de como fazê-lo antes de concluir seu relatório. Não há problema em

fazer isso agora e fazer isso novamente sempre que você sentir que é necessário quando você completar os seus relatórios. Você pode querer tocar passagens individualmente ou toda a peça, uma ou muitas vezes. Faça tudo o que o for necessário para ajudar a fornecer o relatório mais preciso que você puder.

Você pode ter mais de um tipo de GE no mesmo local. Por exemplo, se você é um pianista e você pensa em um lugar especial (em um dedo, forte, clímax), então você está pensando em três aspectos distintos da música, ao mesmo tempo: técnica (dedilhado/GE básico), interpretação (forte/GE interpretativo) e expressão (clímax/GE expressivo). Marque-as em três partituras separadas. Por outro lado, se você só pensar "clímax", deixe sempre o forte e o dedilhado que ocorrer automaticamente, depois é só marcar um GE expressivo. Se você às vezes pensa no "clímax", em seguida, marca expressiva é GE. Se você às vezes pensa "forte", então você deve marcar como um GE interpretativo. Se você às vezes pensa "dedo um", então marque GE básico. Ter vários GEs lhe permite enfrentar dias ruins, quando você tem que lutar para manter a execução nos trilhos, ao mesmo tempo em que lhe permite aproveitar ao máximo os bons dias, quando a música flui.

Como relatar suas partituras. Marque a localização de cada GE na partitura com uma seta. É melhor usar um lápis num primeiro momento, para que você possa mudar suas decisões. Quando estiver satisfeito, você pode ir sobre eles com caneta de cores diferentes para indicar os diferentes tipos. Por favor, divida seus relatórios em diferentes tipos: a estrutura básica, estrutural, interpretativa e expressiva. Use diferentes cópias da partitura e cores diferentes de caneta para indicar cada tipo. Se você gostaria de fazer distinções mais elaboradas dentro dessas categorias, por exemplo, entre os dedos e as dificuldades técnicas, ou entre fraseado e dinâmica, faça isso. Se fizer distinções, por favor, marque cada um com uma cor diferente. Se você correr para fora das cores, use pares de cores. Decida quantas cópias diferentes da partitura deseja usar, dependendo de quantos GEs você tem de marcar. Não se preocupe com um monte de cópias da partitura. É melhor ter poucas páginas vazias e evitar ter uma página cheia de marcações que você poderá não usá-la. Você irá marcar em toda cópia de cada partitura cada tipo de GE. Se você colocar mais de um tipo de GE na mesma cópia, faça, por favor, uma legenda de cores usando os marcadores coloridos e escreva um sistema de codificação de cores na parte superior da partitura. Quando estiver pronto, por favor, explique o seu

esquema de codificação para que o pesquisador que você está trabalhando com a pesquisa entenda suas deliberações.

Por favor, coloque as seguintes informações na parte superior da primeira página de cada cópia que você usa:

1. A suas iniciais.
2. A data.
3. O que você está relatando, por exemplo, GE básico - dedilhado e as dificuldades técnicas.
4. A cor usada para marcar cada tipo de GE.

A seguir, descrevo alguns dos diferentes aspectos de um trecho que você poderia ter utilizado como GE. A lista destina-se a ajudá-lo a identificar os GEs que você usa. Eu não estou sugerindo para você tê-los todos. GEs são muito pessoais e dependem do trecho em particular. Só você pode dizer definitivamente que aspectos você usou como GEs. As descrições que se seguem são destinadas apenas para ajudar a identificar o seu GE.

1.1. GE para a estrutura.

Você já marcou os limites estruturais e mudanças na sua obra. Às vezes, estes são GEs às vezes não. Depende de você e da obra. Se você acompanhar o desempenho deles é porque são GEs. Neste caso, informe qual seção e/ou limites da subseção que normalmente pensaria durante a execução. Muitas vezes, a estrutura musical é tão bem aprendida e entendida que você não precisa pensar nisso. Neste caso, a seção/subseção limites não são GEs e você não precisa relatá-los. Para a maioria das pessoas, naturalmente, o início e o fim de trechos são GEs estruturais. Se estes só são seus GEs, isso é ótimo, eles serão os GEs que você terá que relatar. Mas se esse for seu único GE então você não precisa se preocupar para relatá-lo.

1.2. GE básico para a técnica.

Estes envolvem apenas as decisões necessárias para tocar as notas. A maioria dessas decisões se tornou automática, como resultado da prática. Mas você pode ter decidido acompanhar algum detalhe mais crítico, por exemplo, um dedilhado que define a mão para o que vem a seguir, um grande salto que você precisa para chegar, um fôlego importante, uma mudança de tonalidade, ou o sentido da reverência. Se você tem praticado a fim de que você seja capaz de

prestar atenção a um detalhe desse tipo durante a execução, então você provavelmente tem um GE básico.

1.3. GE interpretativo.

As decisões sobre a forma de interpretação musical são através do fraseado, da dinâmica, do ritmo, da articulação, do timbre e da entonação. Outra vez, você executa a maioria desses elementos automaticamente. Mas você pode ter decidido que o melhor é prestar atenção a algumas dessas nuances, a fim de realizar seus objetivos para um desempenho peculiar, como por exemplo, segurando em um crescendo, a fim de se preparar para um grande crescendo que se segue. Se assim for, esses são GEs interpretativos.

1.4. GE para a expressão.

A expressão musical envolve os sentimentos que você deseja criar, por exemplo, "surpresa", "excitação", "majestade", "dança". Alguns desses sentimentos são reações automáticas simplesmente da sua própria execução. Esses não são GEs. Outro você pode pensar deliberadamente, a fim de ajudá-lo a tocar do jeito que você quiser. Estes são os GEs. Por exemplo, se você pensa em algo triste antes de você começar a tocar uma passagem para evocar esta sensação na obra executada, então você está usando um GE expressivo. Nesse exemplo, nós temos que usar a palavra "triste" para se comunicar. Em seu próprio pensamento, você provavelmente não usa a palavra. Você pode pensar em um sentimento, ou um lugar, ou uma pessoa, algo que você se lembra. Esse pensamento é GE. Observe que você não precisa ser triste, você está apenas pensando em algo triste.

GE expressivo pode ser não-verbal, mas são distintos e estes pensamentos podem ser estudados, como todos os GEs. É assim que você pode distinguir um GE expressivo da expressão que ocorre automaticamente. Caso sua execução produza uma sensação musical sem a necessidade de pensar sobre - ele só acontece por si mesmo -, então isso não é um GE. Por outro lado, se você pensar em algo para moldar a sua obra executada, então é um GE. Novamente, os GEs são pensamentos que você tem experimentado e aprendido a usar para criar resultados que você deseja. Se você não configurá-lo de antemão, então não é um GE.

Depois de concluir os relatórios, o pesquisador irá conversar com você para dar continuidade a duas partes adicionais do estudo. Não existem respostas certas ou erradas. Estamos apenas interessados em saber como você pensa e processa o seu estudo de memorização sobre a obra escolhida.

Faça a sua marcação/relatórios nas cópias da partitura. Você vai precisar de 4-10 cópias, dependendo de quanto você tem a relatar. Você também vai precisar de um lápis e canetas coloridas.

Por favor, identifique cada cópia no topo da primeira página com suas iniciais, a data e o tipo de relatório marcado na pontuação, por exemplo, "Estrutural".

1. Estrutura musical:

1.1. Seções e subseções: marque em uma cópia a sua idéia da estrutura musical. Eu quero saber onde você vê as principais divisões e subdivisões do trecho musical. Isso poderia ser feito em termos de harmonia, tema da página, linha, ou qualquer combinação destes. No entanto o que você acha da música como poderá ser dividida, marque estes lugares. Lembre-se que você está relatando como você vê as divisões dentro da música, não como outro músico ou teórico da música iria ver a estrutura. Use cores diferentes para diferentes tipos de divisões, por exemplo, harmônica, melódica, seções, subseções.

1.2. Mudanças de uma coisa para outra: uma mudança é um lugar onde provavelmente você fica confuso entre diferentes locais na música que são similares uns aos outros, por exemplo, uma nota que se repete, leva você a um local diferente da peça. A repetição é comum na música e pode ser uma fonte de confusão/troca para o executante. Uma opção é marcar a nota onde duas repetições começam a divergir. Marque quaisquer opções que você está ciente nessa obra em uma cópia separada da partitura. Novamente, não existem respostas certas ou erradas. Se você não sente que não há qualquer risco de confusão entre duas passagens, então não é uma opção para você. Como você faz essa tarefa, você pode notar mudanças em potencial na obra a qual você não estava ciente antes. Esses provavelmente, não mudam para você desde que não tenham sido um problema. Mas se você pensa que pode se tornar um problema, em seguida, marque-os de qualquer maneira. Eles não eram um problema quando você executou a obra. Basta marcar as opções que você sabia sobre quando você executou.

Se você marcar as opções sobre a mesma cópia da partitura como as seções, não se esqueça de usar diferentes cores ou símbolos de seções, subseções e mudanças. Coloque uma seta marcando cada mudança no lugar onde as duas passagens começam a divergir. Mudanças vêm em pares e devem ser marcados em pelo menos dois locais - na primeira repetição da passagem e, em seguida, novamente na segunda repetição de uma passagem semelhante.

Decisões sobre a prática.

Sugerimos que antes do estudo você marque em uma ou mais cópias da partitura, as decisões que você fez sobre a peça durante a prática. Este relatório não é estritamente necessário, e você pode optar por omitir. Mas a maioria dos músicos acha mais fácil fazer os relatórios dos GEs após a execução. Marque todas as características musicais da peça que você tem pensado “sobre” durante a prática. Marcar todos os lugares onde você se lembrar de tomar uma decisão sobre algum aspecto da técnica/mecanismo, interpretação ou expressão. Isso pode levar um longo tempo e necessitam de várias cópias da partitura. Isso fará com que a tarefa de relatar como você executa, estabeleça pistas que irão favorecer o seu desempenho artístico. Então por favor, faça o seu relatório o mais rapidamente possível após a apresentação, enquanto ele ainda está fresco em sua memória, no mesmo dia ou no próximo.

Obrigada pela sua disponibilidade para fazer essas tarefas. Desejo que você os ache interessantes, e eu acredito que a série de tarefas planejadas irá beneficiar a sua execução, dando-lhe uma melhor compreensão do que você faz quando você pratica e executa. Espero também que os dados que você fornecer, no futuro, ajude outros músicos, proporcionando uma melhor compreensão dos processos envolvidos e na preparação de uma nova obra.

ANEXO 7 - PARTITURA DO PARTICIPANTES

CLÁUDIO SANTORO ESTUDO Nº. 1 - ÉRIKA

■ GE ESTRUTURAL
■ GE EXPRESSIVO
■ GE INTERPRETATIVO
■ GE BÁSICO

Para "Bruno Seidlhofer"

ESTUDO Nº. 1

CLAUDIO SANTORO
VIENA - III-957

↓ ponto de partida

↓ Allegro molto

Copyright 1962 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - Av. Barão de Limeira, 331 - São Paulo - Brasil.
 All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
 Todos os direitos são reservados.

BR - 2724

The image shows a handwritten musical score for 'Estudo nº. 1, p.2'. The score is written on six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is in a minor key and features complex harmonic textures with many chords and moving lines. Handwritten annotations in purple, blue, green, and orange are present throughout the score. These include circled dynamic markings such as 'cresc.', 'ff', and 'pp', as well as 'dim.'. There are also arrows pointing to specific notes or chords, and a green star marking a particular chord. The score includes various musical notations like slurs, ties, and articulation marks.

Estudo nº. 1, p.2

3

29

Poco più mosso

mp

32

cantabile

37

42

tempo

47

cresc...

52

BR - 2724

The image displays a page of musical notation for 'Estudo nº. 1, p. 5'. The score is written for piano and harp. It consists of six systems of music, each with a piano part on the upper staff and a harp part on the lower staff. The piano part is marked with a tempo change to 'Tempo II' at the beginning. The harp part includes dynamic markings such as 'p', 'cresc...', and 'dim...'. There are several handwritten annotations in purple ink: a circled 'p' in the first system, a circled 'tempo' in the third system, and several circled notes in the fourth system. The score is numbered 82, 86, 89, 91, 94, and 97 at the start of each system.

Handwritten musical score for "Estudo nº 1, p. 6". The score is written in G major and 4/4 time, spanning measures 100 to 117. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part consists of chords in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand. The vocal line is written in a soprano clef. The score includes several dynamic markings and performance instructions:

- Measure 100: *f* (forte), *cresc. molto* (crescendo molto), *Ped.* (pedal).
- Measure 103: *ff* (fortissimo).
- Measure 109: *pp* (pianissimo).
- Measure 113: *ff* (fortissimo).
- Measure 117: *ff* (fortissimo).

Handwritten annotations in purple and green ink highlight specific musical elements:

- Green arrows point to the beginning of measures 100 and 113.
- Purple circles highlight the *ff* dynamic markings in measures 103 and 117.
- Purple lines and circles highlight melodic phrases in the vocal line and piano accompaniment.
- Green brackets highlight the piano accompaniment in measures 100-102 and 113-117.

Estudo nº. 1, p. 6

PARTITURA DA PARTICIPANTE LINA TZOG

CLÁUDIO SANTORO: PRELÚDIO nº. 9

TUTTI

affet. e cresc. f f a tempo

rall. l... ppp l...

Lento como andinhas Nº 9

A *pp*

cresc.

B *macio cresc.*

DECIDIDO *ff rit.*

dim. rit. pp

A *3/4 4/4 mod. cresc.*

PARTITURA DO PARTICIPANTE JUNG

CLÁUDIO SANTORO: PAULISTANA nº. 7

76

- 15. 09. 2010

Paulistana nº7
(Sonata em 1 movimento)

CLAUDIO SANTORO

GE EXPR.

1 Allegro e Energico

143 PIANO *ff*

5 *Meno*

147 *rall.*

GE ESTR.-(A)?

10 *Pia*

152 *poco rit.*

GE ESTR.-FIM

CAD.

15 *Vivo* *Tempo I*

157 *cresc. poco* *ff*

©Copyright 1965 by Casas Editoras Musicais Brasileiras Reunidas CEMBRA - São Paulo
Todos os direitos autorais reservados - All Rights Reserved

Cantata-148

77

20/162

24/166

28/170

32

... GE ESTR. - INÍCIO

Orchestra-148

78

35

38

42

Cimbra-110

Detailed description: This is a page of musical notation for piano, numbered 78 in the top right corner. The page contains three systems of music, numbered 35, 38, and 42. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system (measures 35-37) shows a melodic line in the right hand with many slurs and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 38-41) continues this pattern. The third system (measures 42-45) features a prominent melodic line in the right hand, with a blue box highlighting a specific passage from measure 42 to the end of the system. The text 'Cimbra-110' is printed at the bottom center of the page.

79

47

51

54

rall *pico*

GE ESTR.-FIM

GE EXPR

Cebra-140

80

59

65

70

73

78

GE EXPR.

Op. 110

81

82 7

86 *poco rit.* *a tempo*

90 *mf* *crese.*

95 *mp*

100

Quatra-149

82

105

110

115

Poco meno e cantabile
mp

120

Andante e Appassionato
p rall rit. f

124

Ombra-100

GE ESTR. - INÍCIO

83

126

Meno ancora

p

cresc.

131

134

Poco più meno

139

f subito

dim.

rit.

D.C. al fine

171

Quarta-110

84

10

176

GE ESTR. - CAD.

180

184

188

cresc.

ff

Gebra - 340

GE ESTR. - CAD.

GE EXPR.

The image shows a page of handwritten musical notation for guitar, numbered 84 in the top right corner. The score is divided into four systems, with measure numbers 176, 180, 184, and 188 marked on the left. The first system (measures 176-179) is circled in green and labeled 'GE ESTR. - CAD.' above it. The second system (measures 180-183) is not circled. The third system (measures 184-187) is not circled. The fourth system (measures 188-191) is circled in green and labeled 'GE ESTR. - CAD.' below it. A red line starts from the end of the fourth system and points to the text 'GE EXPR.' written in red below the page. The score includes dynamic markings such as 'cresc.' and 'ff'. The publisher's name 'Gebra - 340' is visible at the bottom of the fourth system.

85

192

196

200

sempre ff

sempre fff

Rit. 943

Contra-ti0

senza rit.

