



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

FELIPE DA SILVA MASCOLI

**ESTUDO COMPARATIVO DA PERCEPÇÃO DO PÚBLICO ENTRE A
PERFORMANCE MEMORIZADA E COM PARTITURA DA PEÇA
DESDOBRAMENTOS DE *ROGÉRIO COSTA***

Natal, RN
UFRN – Programa de Pós-Graduação em Música
2018



FELIPE DA SILVA MASCOLI

Orientando:
Felipe da Silva Mascoli
Orientador:
Fabio Soren Presgrave
2018

Linha de Pesquisa 2: Processos e dimensões da produção artística.
Área de Estudo: Violoncelo.

Natal, RN
UFRN – Programa de Pós-Graduação em Música
2018

FELIPE DA SILVA MASCOLI

**ESTUDO COMPARATIVO DA PERCEÇÃO DO PÚBLICO ENTRE A
PERFORMANCE MEMORIZADA E COM PARTITURA DA PEÇA
DESDOBRAMENTOS DE ROGÉRIO COSTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa 2 - Processos e dimensões da produção artística. Área de Estudo: Violoncelo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 14/12/2018

BANCA EXAMINADORA:

PROF. DR. FABIO SOREN PRESGRAVE
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
ORIENTADOR

PROFA. DRA. TERESA CRISTINA RORIGUES SILVA
INSTITUTO FEDERAL DA PARAÍBA
MEMBRO DA BANCA

PROF. DR. CLEBER DA SILVEIRA CAMPOS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
MEMBRO DA BANCA

Catálogo da Publicação na Fonte
Biblioteca Setorial Pe. Jaime Diniz - Escola de Música da UFRN

M395e Mascoli, Felipe da Silva.

Estudo comparativo da percepção do público entre a performance memorizada e com partitura da peça *desdobramentos* de Rogério Costa \ Felipe da Silva Mascoli. – Natal, 2018.

51 f.: il.; 30 cm.

Orientador: Fabio Soren Presgrave.

Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2018.

1. Performance Musical – Técnica de memorização – Dissertação. 2. Música para violoncelo – Interpretação – Dissertação. 3. Desdobramentos (Rogério Costa) – Estudo e interpretação – Dissertação. I. Costa, Rogério. II. Presgrave, Fábio Soren. III. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 787.3

Elaborada por: Elizabeth Sachi Kanzaki – CRB-15/Insc. 293

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meus pais por sempre me apoiarem em todas as decisões de minha vida.

À minha namorada Clara Maria, que acompanhou de perto o desenvolvimento dessa pesquisa, além de dar apoio e ter paciência durante essa etapa.

Ao meu orientador professor Dr. Fabio Soren Presgrave pelas aulas, ideias, informações e orientações.

À Luciana Noda que, em todos os colóquios, sempre contribuiu na construção da pesquisa e sempre indicou leitura e bibliografias importantes.

À secretária da coordenação da pós-graduação, Dejadiere Lima, pelas ajudas, paciência e pelo suporte técnico.

Aos amigos e participantes dessa pesquisa que se disponibilizaram em ajudar.

RESUMO

Esta pesquisa investiga a percepção do público quanto a dois tipos de *performances* de uma música contemporânea. A investigação dá-se através do estudo da influência da peça *Desdobramentos* de Rogério Costa sob os participantes, uma vez tocada de memória e outra com o auxílio da partitura. O objetivo foi o de determinar se há diferenças significativas entre ambas. A abordagem primeiramente apresenta as particularidades de *performances* tocadas com e sem o auxílio da partitura, de maneira teórica, com base na literatura. Posteriormente, realizo explicações acerca da peça e do processo da minha preparação, estudo e análise da obra, estratégias no que tange o processo de memorização, referências teóricas e experimentações. A coleta de dados deu-se por intermédio de estudos, relatos e questionários aplicados após a interpretação da peça. Os experimentos realizados tiveram, como propósito, a coleta de opiniões de alunos de violoncelo do curso técnico, graduação e mestrado da UFRN, além dos alunos do projeto “Fraternidade sem Fronteiras” e um aluno da UFMS, a respeito das duas versões. Os participantes tiveram o papel principal avaliar as apresentações evidenciando possíveis particularidades de cada uma, através de questionários com perguntas objetivas e dissertativas. Por meio dos dados coletados, através dos experimentos, foi possível determinar o efeito das duas versões da peça e qual dos dois métodos utilizados torna a *performance* mais eficaz, ou seja, que tem maior impacto positivo na percepção do público.

PALAVRAS-CHAVE: memorização, Rogério Costa, *Desdobramentos*.

ABSTRACT

This research investigates the public's perception of two types of performances of a contemporary music. The investigation takes place through the study of the influence of the piece *Desdobramentos* of Rogério Costa under the participants, once played by heart and another with the aid of the score. The objective was to determine if there were significant differences between the two. The approach first presents the peculiarities of performances played with and without the aid of the score, theoretically, based on the literature. Later, I make explanations about the piece and process of my preparation, study and analysis of the work, strategies regarding the process of memorization, theoretical references and experiments. The investigation was done through studies, reports and questionnaires applied after the interpretation of the piece. The experiments carried out were aimed at collecting the opinions of cello students from UFRN's technical, undergraduate and master's degree, as well as students from the project "*Fraternidade sem Fronteiras*" and a UFMS student, regarding the two versions. Participants had as their main role to evaluate the presentations, evidencing possible particularities of each one, through questionnaires with objective and dissertative questions. Through the data collected through the experiments it was possible to determine the effect of the two versions of the piece and which of the two methods used makes the performance more effective, that is, that has a greater positive impact on the public perception.

KEY WORDS: memorization, Rogério Costa, *Desdobramentos*.

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Tabela 1. Relação das observações relatadas – Entrevistas.....	21
Figura 1. Tremolo em cordas distintas com ligadura do quarto compasso.	23
Figura 2. Trecho da Segunda Sonata de Johannes Brahms em fá maior op. 99.....	23
Figura 3. Exercício elaborado para mudanças de corda	23
Figura 4. Continuação do exercício para mudanças de corda.	24
Figura 5. Trecho do estudo número 8 de Duport.....	24
Figura 6. Primeira grande seção da peça	26
Figura 7. Segunda grande seção da peça.	27
Figura 8. Primeira pequena seção com referência do pizzicato	28
Figura 9. Segunda pequena seção com referência do pizzicato na corda dó.....	28
Figura 10. Terceira pequena seção com referência do pizzicato na corda dó	28
Figura 11. Primeira parte da segunda grande seção	29
Figura 12. Segunda parte da segunda grande seção	30

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Questionário (1) - Perspectiva do desempenho.....	22
Quadro 2. Questionário (2)	23

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Procedimento Metodológico.....	12
1 REFERENCIAL TEÓRICO	14
1.1 Entrevistas	19
2 A OBRA	30
3 PREPARAÇÃO E MEMORIZAÇÃO	32
4 QUESTIONÁRIOS E EXPERIMENTOS	40
5 RESULTADOS	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS	48

INTRODUÇÃO

A memorização de uma obra para a *performance* é um aspecto de grande interesse para intérpretes e pesquisadores, haja vista os diversos trabalhos voltados à área de memória em música no Brasil já foram realizados, em que o piano é o instrumento estudado. A maioria elenca repertórios da época da prática comum como, por exemplo, os trabalhos de Daniela Gerber (2002) cujo objetivo era o resgate de memória de obras já estudadas pelos participantes e de Bibiana Bragagnolo e Luciana Noda (2014) que estudaram a conexão entre tocar de memória e interpretação.

No meu trabalho, o tema escolhido foi a memorização e estudo de reação do público a uma apresentação decorada em contraste com uma partitura das *performances* de uma peça do século XXI para violoncelo, tendo como parte de minha inspiração para o tema as apresentações assistidas em vídeos da nova geração de violoncelistas que tem tocado peças do século XX e XXI sem partitura. Com o intuito de exemplificar esse influxo, menciono aqui três gravações de vídeo disponíveis no *Youtube*, sendo uma delas a do vencedor do *V International Paulo Competition*, 2013. Kian Soltani, vencedor do primeiro prêmio do *V International Paulo Competition* 2013 ao tocar na final da competição o *Concerto para violoncelo de Witold Lutoslawski* de cor.¹ As outras duas gravações que me chamaram a atenção foram as obras *Curve with plateaux*, de Jonathan Harvey e *Sept Papillons* de Kaijia Saariaho, executadas respectivamente por Ambre Tamagna² e Kevin Downs³, também tocadas de memória.

A princípio, minha familiaridade com o repertório contemporâneo era pequena, logo, um dos primeiros passos do trabalho foi de melhor compreender as técnicas e a poética da música atual. Na revisão de literatura, pude constatar que conceituados como Seymour Bernstein (1981), Claude Frank (Marcus, 1979) e Rudolf Firkusny (Noyle, 1987) fizeram relatos quanto à dificuldade em memorizar música contemporânea atonal.

Apesar de o objetivo principal do presente estudo ser alusivo à comparação de duas *performances* da peça *Desdobramentos* de Rogério Costa (1959) e com o transcorrer do tempo, a pergunta de pesquisa refinou-se à verificação da percepção do público a respeito da expressividade de uma *performance* memorizada e outra com partitura da peça.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=XMQXewedUds&t=1066s>.

² https://www.youtube.com/watch?v=KTyJv_tckYY.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=leErHobHGL0>.

Desse modo, é necessário que os músicos intérpretes se dediquem ao estudo diário, para que assim obtenham o sucesso e, conseqüentemente, a aceitação do público. Partindo da premissa de que todo músico se sente bem quando obtém o sucesso em uma *performance*, elencarei aqui alguns pré-requisitos para o alcance do êxito almejado.

Além da técnica instrumental e do conhecimento musical – essenciais para o instrumentista –, outras vertentes de âmbito psicológico também são fatores para o sucesso, no que concerne à prática do instrumento. Para Herrigel (1975), a técnica deve transcender-se durante a *performance*, numa espécie de "arte sem arte", em outras palavras, o artista deve buscar a harmonização do consciente com o inconsciente.

De acordo com Gallwey (2004), o *performer* atua contra si mesmo quando cria alguns obstáculos como falta de concentração, nervosismo, ausência de autoconfiança e autocondenação. Arelado a este conceito, estudos de biopsicologia mostram que as emoções influenciam diretamente nos processos de memorização e aprendizagem. Nessa perspectiva, o hipocampo, segundo Machado (2006), é a área cerebral responsável pela regulação do comportamento emocional, além de ter outra função importante: a participação no fenômeno da memória. Outros autores complementam ao ressaltar que “[...] a emoção pode afetar os processos de recordação e reconhecimento de três modos”, um deles aponta que os “[...] níveis moderados de emoções potencializam o processo de codificação e, subseqüentemente, [sic] a *performance* da memória; todavia, níveis extremos de emoções prejudicam essa *performance*” (Pergher, Grassi-Oliveira, Ávila, & Stein, 2006).

Como podemos ver, através de pesquisas do campo psicobiológicos, as emoções são relacionadas ao processo de memorização, conseqüentemente podemos concluir que influenciam diretamente na *performance*.

Procedimento Metodológico

Os pontos constituintes desta pesquisa são cinco e são compostos da seguinte forma: (1) referencial teórico, (2) as características da peça e a minha relação com esta, (3) da aprendizagem e da memorização, (4) questionários e experimentos e, por último, (5) os resultados.

O referencial teórico (1) consiste em duas partes: a parte referente à literatura e a parte concernente às entrevistas realizadas com violoncelistas renomados. Na primeira, foram abordados os experimentos clássicos de memorização, de Ebbinghaus (1913) e Bartlett (1932).

Em seguida, refiro-me à memória em música com embasamento em Chaffin (2002); discorro sobre a tradição de se tocar de memória e das razões para tal. Finalizando a coleta de dados com base na literatura, descrevo a importância do visual na *performance* e o experimento de Willamon (1999), que serviu de base para as experimentações realizadas nesta pesquisa. Na segunda parte – as entrevistas – foram elaboradas três perguntas relacionadas à experiência com memorização, na qual quatro violoncelistas renomados, que já estiveram na UFRN oferecendo *masterclasses* nos últimos anos, respondem descrevendo suas vivências. Para concluir-la, coloco uma interlocução à qual se relaciona com o assunto, concedida por um violinista renomado. As entrevistas serviram para encorpar o meu referencial teórico.

No segundo ponto (2), menciono as características da obra, o currículo do compositor, as técnicas estendidas presentes na peça e como esta se situa diante de outras obras do século XX e XXI no que diz respeito à sua estética e o tipo de material utilizado. Nesse ínterim, descrevo também a minha relação com a peça diante das aulas com meu orientador Fabio Presgrave e da videoconferência feita com o próprio compositor.

Da aprendizagem e memorização (3), descrevo o meu aprendizado e como foi trabalhada a memorização da peça. Esse ponto aborda os detalhes da construção da minha prática, a maneira como se desenvolveu, a exposição do exercício criado por mim e do estudo já existente. Ressalto também que os dois foram praticados em paralelo à prática da peça. Ainda nessa etapa, discorro sobre a importância de dividir a peça em sessões a fim de facilitar o aprendizado e a memorização. Ainda nesta etapa, menciono o artigo que deu suporte ao meu processo de memorização.

No quarto tópico, dos experimentos e questionários (4), a pesquisa caracteriza-se como foram elaboradas as experimentações. Essa etapa engloba a realização das duas apresentações: a memorizada e a tocada com o auxílio da partitura. Escrevo expressamente a realização de três experimentos que tiveram, como base, as duas apresentações já mencionadas e direcionadas a três públicos distintos. Em todas as três ocasiões, antes da apresentação da peça, houve a explanação do que eu queria do respectivo público, contudo não anunciei que o experimento se tratava de tocar com a partitura e sem. Quanto aos questionamentos, o primeiro foi feito de forma oral; os outros dois, a partir de questionários entregues antecedentes as apresentações.

No quinto e último ponto, são apresentados os resultados (5) dos experimentos e sua respectiva análise.

1 REFERENCIAL TEÓRICO

Conforme Parncutt (2002), o conhecimento e teoria sobre memorização se apoiam nas descobertas e terminologia dos estudos clássicos do alemão Hermann Ebbinghaus (1913) e do britânico Frederic Bartlett (1932).

Apesar de o seu experimento ser colocado em prática apenas consigo mesmo e de ser limitado em significância por conta dos resultados numéricos obtidos, Ebbinghaus (1913) sustenta em seu trabalho as essências do método científico. Para um teste prático, o autor – em seu método de investigação – penetra mais profundamente nos seus processos de memorização. Em seu teste, o pesquisador extrai as simples consoantes e onze vogais e ditongos. De certo modo, todas as sílabas possíveis foram construídas com uma vogal sendo colocada entre duas consoantes, uma vez que aquelas foram utilizadas e definidas de forma cuidadosa até que o número de todas as possíveis combinações silábicas fossem utilizadas. Após a construção das séries de sílabas, o teste prosseguiu tendo como objetivo final a memorização. Com o intuito de obtê-la, a repetição por meio da leitura audível foi realizada inúmeras vezes e foi considerado alcançada quando o próprio pesquisador, após uma sílaba dada, pôde recitar a sequência imediatamente na primeira tentativa, sem hesitação e com a consciência de estar tudo correto.

Em uma das sessões de seu livro, Ebbinghaus (1913) cita sobre as vantagens de seu material, ressaltando como tais a falta de significado das sílabas e a composição de natureza simples e homogênea. Outros materiais poderiam trazer consigo aspectos com prosa, poesia, conteúdo em forma de narrativa, de forma descritiva ou reflexiva e até mesmo humor. Esses trariam consigo uma multiplicidade de influências que se alterariam sem regularidade e atuariam de modo a promover associações com diferentes graus de interesse. Com o material das sílabas proposto, tudo isso foi evitado e assim foi obtido a ausência de qualquer tipo de associação. O aprendizado das sílabas colocou três campos sensoriais em questão: a visão, a audição e o sentido muscular dos órgãos da fala. As séries exibiram variações significativas e quase incompreensíveis quanto à facilidade ou dificuldade que foram aprendidas, por esse motivo a diferença entre os materiais “com sentido” e “sem sentido” não foram tão grandes como se poderia imaginar.

O experimento de Ebbinghaus (1913) sobre as sílabas sem sentido foi continuado muitos anos depois por Bartlett (1932). Apesar de inicialmente trabalhar com as formações silábicas daquele, este resolve mudar o conteúdo de seu material de estudo. Desse modo, adota uma abordagem diferente em seu experimento, considerada bastante interessante e mais “normal” ao utilizar-se de um material mais sutil e realista na composição de sua experimentação. Essa

nova abordagem traz como conteúdo do material a ser trabalhado, um conto do folclore norte-americano a ser memorizado. O motivo para a escolhê-lo foi a discrepante diferença entre os níveis cultural e ambiente social dos indivíduos participantes da experimentação com a esfera sociocultural de origem do conto utilizado. A proposta era a de que o material, por apresentar a uma realidade diferente da sua de origem, pudesse provavelmente oferecer um bom conteúdo para a transformação persistente, ou seja, um conto popular viajando de um grupo social para o outro poderia por essas circunstâncias possivelmente lançar luz à transformação.

Diferentemente de Ebbinghaus (1913), que tentada descaracterizar todo e qualquer tipo de significado das formações silábicas de seu experimento, Bartlett (1932) apropriou-se de um material diverso de significado e, a partir de seu experimento com o conto, foi possível observar que os participantes lembravam da história de modo diferente e que sempre havia alterações, geralmente os pormenores dessa. Além disso, observou que os indivíduos construam a sua própria narrativa de acordo com as influências sociais de cada um, tornando a estória mais coerente conforme as suas experiências e conhecimentos prévios adquiridos com a própria cultura a que foi condicionado. Em suas análises, também foi possível notar que a memória não é uma cópia exata dos fatos, mas sim uma reconstrução segundo os significados particulares de cada um. Desse modo, as principais conclusões de Bartlett (1932) a respeito do método de reprodução repetida foram a de que a reprodução raramente é precisa, os contornos em geral são mantidos, o estilo, ritmo, tempo e modo de construção raramente são reproduzidos fielmente.

Outras conclusões feitas a partir das análises do estudo denotam que, após a reprodução frequente, os itens de detalhes e forma lembrados com maior facilidade tornam-se clichês e quase inalterados, mas quando a reprodução é menos frequente, esses têm seus detalhes: suas estruturas e eventos são simplificados, com os detalhes omissos ou até mesmo inexistentes. Há também a transfiguração desses itens em detalhes com formas mais familiares, podendo isso acontecer quase que indefinidamente. Já na memória de longa duração, pode ocorrer comumente a invenção ou importação ao elaborar-se a reconstrução. Esse tipo de lembrança/memória (longa duração) pode ser de dois tipos de acordo com Bartlett (1932): (1) de configuração geral, na qual a expressão principal pela ação do sujeito conforme o material continua a funcionar, assim como os detalhes extraordinários. Nesse processo de memória, há muito a utilização de inferência, a memorização é real, forte e evidentemente construtiva. (2) de detalhes, cujo resultado é perceptível pelas nuances, um ou dois isolados, mas significativos. Os detalhes são notáveis à medida que se ajustam aos interesses e orientações pré-estabelecidos

do indivíduo, sendo a partir de então recordados ainda que muitas vezes metamorfoseados. Outro ponto importante ressaltado pelos experimentos de Bartlett (1932) indica que, muitas vezes, a interferência de comportamentos afetivos tem relação direta com a qualidade e detalhamento da recordação, podendo ser intensificada com o tempo. Em quase toda lembrança há, com o passar do tempo, a redução do material, seja em seu contorno ou detalhes, estando esse processo frequentemente relacionado ao comportamento afetivo, responsável pelo tratamento da estrutura ou cenário específico, sem o qual não há recordação persistente.

A memória por ser seletiva, portanto, excludente em sua maioria na armazenagem de informações, evidencia que se faz necessário repetir estímulos e comportamentos para que estes sejam armazenados de maneira mais fidedigna e duradoura possível.

No campo da música, de acordo com Chaffin (2002), a habilidade para memorizar é o produto de uma complexa interação entre um dom biológico e experiência. Como qualquer outra habilidade, a habilidade de memorizar requer muita prática. Para o autor (2002), a presença de padrões faz a memorização ser mais fácil. Quando iniciamos, é comum de se fazer escalas, arpejos e posteriormente padrões mais sutis e complexos são aprendidos com exercícios, estudos e uma variedade de repertório. Consequentemente, considero o *Concerto No.1 em dó maior de Haydn* por exemplo um repertório fácil de se memorizar, já que este é constituído de escalas e arpejos o tempo todo. No entanto, assinala o autor que uma das características que faz Bach ser difícil de se memorizar é que ele frequentemente parte de padrões familiares para que nada aconteça como esperado (idem, 2002).

Ainda consoante Chaffin (2002), apesar de Mozart ter realizados grandes feitos relacionados à memória musical, como transcrever *Allegri's Miserere* após ouvi-lo duas vezes, aquele não o considera um super-humano. Apesar dos fatos mostrarem o compositor com uma capacidade de memorizar descomunal, ele atribui essa sua capacidade à sua familiaridade com o assunto, aos seus anos intensos de treinamento e a sua experiência musical.

Por conseguinte, posso aferir que quanto mais familiaridade e mais afetividade a um determinado repertório ou assunto, mais fácil se é de memorizá-lo.

A obrigação de tocar utilizando-se apenas da memória e não com o auxílio de partitura pode causar certa ansiedade ao intérprete, por conta da insegurança quanto ao possível esquecimento. Apesar disso, tocar de memória tornou-se tradição. Segundo Schonberg (1963 apud Parncutt et. al 2002), até o século XIX, os músicos improvisavam ou então tocavam com a leitura da partitura. Já no período romântico, com a valorização da individualidade do músico

solista, houve uma tendência de se tocar de memória. Pianistas como Clara Wieck Schumann (1819-1896) e Franz Liszt (1811-1886) já tocavam em concertos sem partitura.

De acordo com Hughes (1915), Toscanini (1867-1957) era conhecido por reger óperas de Wagner inteiras de memória. Uma vantagem ao reger dessa forma é que isso permite ao maestro olhar com mais atenção para os músicos, facilitando-lhe o contato visual podendo, assim, dispor de maior controle sobre a sua regência. Para uma *performance* mais expressiva, comunicativa e aceita pelo público, o tocar de memória pode ser um fator agregativo.

Dentro de poucos segundos, ternura, ousadia, requinte, selvajaria triunfam um ao outro; o instrumento resplandece e clareia debaixo das mãos do mestre. Ele tem que ser ouvido e assistido; se Liszt tocasse atrás de um biombo uma grande quantidade de poesia seria perdida disse Schumann. Morgenstern (1956 apud Davidson, 1993, p.103)

Em busca de novos ramos de pesquisa relacionados à expressão musical, que fosse diferente da maioria das pesquisas que estão relacionadas ao timbre, tempo, afinação, dinâmica e até mesmo ao uso adequado do corpo que afeta diretamente a sonoridade, Davidson (1993) busca, em dois experimentos, mostrar a importância da percepção visual do público, ou melhor, da percepção visual deste em relação aos movimentos corporais de um intérprete em uma *performance*. Para os experimentos, foram utilizados fitas refletivas, luzes de teatro de alta potência, câmera de vídeo, gravador, playback e um monitor, em que as primeiras foram colocadas em algumas juntas do corpo como, por exemplo, no tornozelo, joelho, pescoço e outros.

Os intérpretes gravados eram estudantes de música e os ouvintes ficaram responsáveis de pontuar a expressividade de cada gravação também. Aqueles escolheram os seus próprios trechos para ser tocado e, de acordo com as regras do experimento, teriam que tocar o mesmo trecho de três maneiras diferentes e a gravação seria mostrada aos ouvintes também em três maneiras diferentes. As três maneiras foram interpretadas da seguinte forma: em uma delas, o intérprete teria que diminuir as expressões interpretativas da música; na outra, o intérprete teria que exagerar as expressões e na última, o intérprete tocaria como se fosse um recital. As maneiras que as gravações foram mostradas foram as seguintes: apenas visual em um primeiro momento, apenas auditiva no segundo e na última foi mostrada utilizando-se a audição e a visão simultaneamente.

No primeiro experimento, todas as interações de maneira e forma geraram pontuações diferentes e expõem que a forma mostrada destaca que o visual recebeu as maiores diferenças de pontuações. O experimento dois foi gravado apenas com um intérprete e teve resultados

parecidos com o do primeiro experimento. O ponto alto do resultado dos experimentos foi de que a visão pode ser útil para o entendimento da expressividade do intérprete.

De acordo com Storr (1992), nos dias atuais, o número de pessoas que tem escutado música desde o final da Segunda Guerra Mundial tem aumentado enormemente. Pelo fato de a tecnologia estar cada vez mais acessível à população e da tecnologia em si ter evoluído, seria possível que o número de pessoas nas salas de concerto diminuísse. Ao invés disso, o público nesses recintos também aumentou. Nesse prisma, o autor diz que compositores como Roger Sessions e Stravinsky já enfatizavam da importância da conexão corporal em que este fazia questão que os músicos ficassem visíveis durante seus balés. Ao serem visualizados pelo público, os gestos dos músicos e suas expressões podem um dos motivos pela preferência das *performances* ao vivo por suscitar uma relação de proximidade entre ambos. Para Hughes (1915), tocar de memória não se restringe apenas ao fato de o músico mostrar sua habilidade em memorizar, mas é o fato de absoluta liberdade de expressão e conexão psicológica com o público que o músico atingirá.

Dentre a literatura que compara análise de *performances* relacionada a tocar sem partitura, descreverei em seguida o artigo de Willamon *The value of Performing from Memory* (1999) como referencial teórico principal para o aspecto do experimento de percepção relacionado a tocar de memória desta pesquisa.

Willamon (1999) realizou um experimento no qual oitenta e seis participantes, dentre eles cinquenta músicos e trinta e seis leigos, assistiram e pontuaram gravações de um intérprete tocando o *Prelúdio* das três primeiras *Suites de Bach* para violoncelo em cinco condições diferentes. Na primeira e na quarta condições, a estante permanecia no palco atrapalhando parte da visão do telespectador em relação ao corpo do intérprete, além de elas terem sido tocadas com a partitura. A diferença do espaço de tempo da gravação entre a primeira e as outras quatro condições foi de um mês, ou seja, o intérprete teve um mês a mais com a peça para a gravação das quatro últimas. Na segunda condição, a estante permanecia no palco atrapalhando a visão do telespectador, porém a música foi tocada sem a partitura.

A terceira condição foi gravada sem a estante e logicamente foi tocada de memória. Na quinta e última, a estante estava no palco em uma posição que não interferia o contato visual do telespectador e foi tocada com a partitura. A avaliação feita pelos participantes foi realizada sem eles saberem exatamente o que se passava em cada condição. Como resultado, ficou evidente que se tem uma vantagem na comunicação quando a música é tocada de memória: foi

positivo com os participantes músicos; com os não-músicos, os dados apresentados não foram significantes.

1.1 Entrevistas

Para completar o estudo de revisão bibliográfica, fez-se necessário a realização de entrevistas com violoncelistas, já que a maioria da produção científica foca em pianistas. Foram escolhidos para tal quatro professores que estiveram na UFRN oferecendo *masterclasses* nos últimos anos. Essas interlocuções foram compostas por três perguntas idênticas: (I) “Você sente diferença ao tocar para o público de cor, ou seja, sem a partitura, em comparação ao tocar com a partitura?”, (II) “Você utiliza de alguma estratégia para memorizar uma peça?” e (III) “Você acredita que uma *performance* tocada de cor possui valor diferente?”. Os entrevistados foram Matias de Oliveira Pinto⁴, Ole Akahoshi⁵, Marcio Carneiro⁶ e Romain Garioud⁷. As respostas à entrevista de cada um são apresentadas a seguir de acordo com a ordem dos respectivos nomes e numerações das perguntas.

Matias de Oliveira Pinto: (I) Existem vários fatores a serem considerados. O primeiro fator é que os sentidos do olfato, da visão e da audição exigem uma concentração específica, ou seja, eu acredito que se você se concentra em ler alguma coisa, você automaticamente perde a atenção para a audição. Assim, em momentos que estou tocando, eu fecho os olhos para guiar

⁴ Violoncelista e pedagogo brasileiro. Atualmente é professor na Universidade das Artes de Berlim (UdK) e na Universidade de Münster. Aos 18 anos de idade recebeu uma bolsa de estudos da Fundação Hebert von Karajan, tendo a oportunidade de estudar Academia da Filarmônica de Berlim. Na Europa estudou com Eberhard Finke (primeiro violoncelista da Filarmônica de Berlim) e com Csaba Onczay na Academia Franz Liszt.

⁵ Violoncelista e pedagogo alemão. Desde 1997 é professor assistente de violoncelo na Universidade de Yale. Aos 11 anos de idade Akahoshi foi o estudante mais jovem a ser aceito por Pierre Fournier. Ele recebeu o diploma de bacharel pela Juilliard e o diploma de mestre pela Yale, onde estudou com Aldo Parisot. Além dos diplomas de bacharel e mestre Akahoshi recebeu o diploma de artista pela Universidade de Indiana, onde estudou com Janos Starker.

⁶ Violoncelista e pedagogo brasileiro. Depois de um primeiro prêmio concedido pela Associação de Escolas Musicais do Brasil, recebeu uma bolsa de estudos do governo alemão para prosseguir seus estudos na Europa com o violoncelista André Navarra. Ele se formou e recebeu um diploma de solista da *Musikhochschule Detmold*, onde foi nomeado professor em 1980. Em 1978 foi premiado no *International Tchaikovsky Competition*.

⁷ Violoncelista e pedagogo francês. Atualmente leciona principalmente no Conservatório do 8º e 13º distrito, em Paris. Garioud é vencedor de prêmios em competições internacionais, como Tchaikovsky e Rostropovitch. Obteve também o 2.º prêmio no concurso Vina del Mar. Formou-se no *Conservatoire National Supérieur de Musique* de Paris.

a minha atenção à audição. Se eu fosse cheirar algo por exemplo, conseqüentemente perderia uma porcentagem dos outros sentidos também. Dessa forma, você lendo, você perde um pouco da audição e dos outros sentidos. Só esse aspecto já me convence em fechar os olhos e tocar de cor. A concentração máxima a música, prioritariamente a audição, que na verdade é o que eu penso. Inclusive no violoncelo eu sugiro que tem que se ouvir para afinar. Há a necessidade de ouvir antes de reproduzir o som, a imaginação nesse sentido é fundamental. Nós trabalhamos com a audição e com a imaginação andando inseparavelmente. Por exemplo o *Concerto No.1 em dó maior de Haydn* que eu toquei ontem⁸, durante vários momentos da minha *performance* eu fechei os olhos e me concentrei mais na música. Para mim, o fechar dos olhos cria um momento que você não vê mais ninguém, você apenas ouve. Assim, eu sinto maior concentração na música.

(II) Agora, dentro do processo de memorizar existem vários fatores também muito importantes. Por exemplo, quando eu vou memorizar uma música já conhecida, normalmente me lembro da melodia, mas não do dedilhado. Normalmente, eu lembro da nota certa e vou pelo ouvido. Existe a memória auditiva e existe a memória física em que o corpo repete várias vezes determinado movimento, assim quando chega determinada passagem o corpo vai tocando automaticamente. Eu não penso para memorizar cada nota ou onde vou colocar o dedo seguinte, quando alguns movimentos já estão memorizados. Muito importante também é a memória visual, eu costumo lembrar até a parte da página que determinado trecho se situa. A minha estratégia é de memorizar em vários níveis. O de memorizar a melodia, de lembrar o que quero com ela. Utilizo-me da memória física e da memória visual, faço questão de todas. O que considero também importante é memorizar não só a música, mas sim a arcada os dedilhados e depois mentalizar o texto da partitura sem tê-lo em mãos. Então eu não gosto da ideia por exemplo de colocar a partitura de longe e de ter aquela falsa segurança de que a partitura possa oferecer. De repente, você pode querer se fixar em olhar para ela e não se encontrar, não achar a passagem que está tocando, por isso não gosto disso. A partir do momento que você consegue incluir o fator visual da partitura, acredito que possa ser um fator a mais de segurança. Então são vários fatores. Não utilizo nada metódico porque, por exemplo, uma música em que eu tenha que trabalhar mais, automaticamente quando começo a pensar a memorizar, uma grande parte já está memorizada. Agora se eu pego uma música nova que não conheço e tenho que memorizar imediatamente, o que é raro, preciso trabalhar mais. Com o estudo, grande parte do

⁸ Concerto realizado no dia 04 de outubro de 2018 no auditório *Onofre Lopes* da Escola de Música da UFRN.

processo de memorização já faço inconscientemente. Não acho saudável a ideia de se tocar com a partitura até chegar o momento de repentinamente tocar sem. Acho isso um pouco frágil, porque é uma falsa segurança. Eu costumo estudar com e sem a partitura, pois as vezes eu volto e relembro algumas coisas, ou seja, volto a fotografar. Sempre com e sem partitura. Costumo o menos possível memorizar com a parte na minha frente. O quanto antes consigo separar as duas coisas, melhor.

(III) O professor Matias de Oliveira Pinto respondeu essa pergunta em suas primeiras colocações.

Ole Akahoshi: (I) De forma ideal, deve-se ter uma peça completamente analisada e internalizada em um ponto, que o processo para chegar lá cuidaria da memorização automaticamente. Os atores não usam o roteiro no palco ou na frente da câmera. Eles conhecem a história, suas próprias linhas, toda a conversa, situação e personagens. Há exceções em caso de alguma música contemporânea complicada, quando usar a partitura é mais seguro e benéfico para a *performance*.

(II) A melhor maneira de memorizar uma peça é: No.1 análise detalhada (harmonicamente, estruturalmente, forma etc.), No.2 ser capaz de solfejar a peça, No.3 memória fotográfica, No.4 memorização de dedilhados e arcadas. Tenha cuidado com o que algumas pessoas chamam de "memória muscular". A memória muscular funciona bem até que a mente consciente interfira e queira assumir o controle da dúvida. Pois assim, outro problema se inicia.

(III) Memorização não é uma obrigação, mas preferível, pois mostra a si mesmo e ao público quão bem você conhece a peça. Se alguém memorizou uma peça muito bem, isso lhe dá confiança. No entanto, se a memorização adicionar dúvidas e inseguranças a *performance*, é melhor usar a partitura, sentir-se mais seguro e tocar bem. Tudo depende de cada indivíduo e circunstância, ou seja, tempo de preparação, etc.

Marcio Carneiro: (I) A diferença é muito grande. Tocar de memória subentende um conhecimento total da peça. Somente nesse nível poderá contribuir positivamente à execução. Nunca se deve tocar com medo da memória, sem estar seguro. Tocar de memória não deve provocar uma apreensão, mas sim ser uma consequência do conhecimento soberano da obra.

A realização instrumental de uma ideia musical exige uma grande concentração no que se quer escutar. Tudo o que distrai essa concentração é de uma certa forma nocivo. Pode ser: o

som de um celular, tosse, barulho do papel do programa ou de bala, fotógrafo etc. A concentração pode ser distraída também visualmente. É a razão pela qual muitos artistas fecham os olhos durante boa parte da execução.

Não somente instrumentistas como também regentes (Karajan era conhecido por dirigir sinfonias inteiras sem abrir os olhos). Os violoncelistas têm, a meu ver, uma agravante em relação aos pianistas e violinistas, que é o fato de "encararem" o público. Olhar conscientemente o público destrói completamente a concentração. Da mesma maneira um "desenho gráfico", como uma partitura, distrai a concentração. O que está representado na partitura é somente a gramática musical e não aquilo que se quer escutar. Esse objetivo está em um parâmetro muito mais sutil e imponderável da imaginação. Entrar nesse parâmetro exige, portanto, neutralizar tudo aquilo que desvie a concentração. Quando se trata de entrar no caráter de uma obra importante solística, o violoncelista deve "trabalhar" o modo como dirigir os olhos durante a performance: fechá-los ou olhar para baixo, para os lados ou para cima, mas nunca para o público.

A tradição de tocar os concertos solísticos com orquestra de memória não é de maneira alguma uma demonstração da capacidade cerebral do artista, mas sim do seu conhecimento absoluto da obra que lhe permitirá mais facilmente se separar daquilo que está escrito para poder entrar no significado daquilo que está escrito. Mesmo os grupos de música de câmara (trios, quartetos) colocam como objetivo e conseguem tocar de memória. Essa proeza admirável requer o conhecimento total de cada uma das partes e esse conhecimento se fará, sem dúvida, audível.

Uma boa comparação é com o teatro. Aqui, como na música, o artista deve se separar do texto escrito para se concentrar no seu significado, e poder "ser" o personagem. Uma peça de Shakespeare na qual os atores representariam com o texto na mão, perderia certamente boa parte da sua força expressiva.

(II) A primeira regra é nunca estudar de memória. Um instrumentista é sempre no mínimo duas pessoas: o artesão e o artista. O artesão é aquele que "programa" a obra entre o seu físico e o instrumento. Normalmente o faz em um tempo reduzido, em "câmera lenta" e nunca de memória. Conduzindo o físico em função da técnica do instrumento ele realizará a gramática musical, ou seja, um certo ritmo, uma certa dinâmica, afinação, articulação, vibrato etc. Esse trabalho deve ser feito sempre com a partitura diante dos olhos, da qual se retira o máximo de informações. O artista é aquele que trabalha, procura, luta pelo caráter da obra, ou seja, pela sua dimensão artística ou sua versão de concerto. Esse momento deve ser sempre de

memória para permitir, como dito na resposta anterior, entrar em outra dimensão abrindo as portas da sua musicalidade. Também para poder constatar o grau já atingido de conhecimento da obra. Nesse momento o artista terá o interesse de chamar o artesão ao menor "nó" ou acidente para corrigir e compreender a razão do erro. Essa correção que será feita de novo com a partitura, poderá custar 5 minutos ou 5 semanas. Assim, compasso por compasso, artesão e artista vão construindo a peça. O artesão é um ser pensante que analisa, repete, observa o físico etc. O artista não pensa, ele só segue e conduz a música que quer escutar.

Um jovem violoncelista que trabalha pela primeira vez uma página de música, necessita entre 2 e 5 dias para memorizá-la. Mas não porque trabalhou a memória nesse tempo, mas sim a gramática musical (ritmo, dinâmica) e a técnica instrumental (afinação, sonoridade) necessárias.

Quando um jovem violoncelista me pergunta como memorizar uma *Suíte de Bach* eu respondo: “trabalhe a sonoridade, a afinação, o ritmo, a articulação, a dinâmica”. Quando estiver satisfeito com tudo isso, já poderá tocar de memória há muito tempo.

A memória na realidade reúne várias memórias: visual (tocando de memória deve-se poder passar as páginas), auditiva (aquilo que se quer escutar, relativamente simples nos instrumentos melódicos), técnica (dedilhado, arcadas, divisões do arco). O artesão não deve subestimar nenhum desses aspectos levando-os a um conhecimento exageradamente seguro. É a soma deles que permitirão a excelência na realização musical e conseqüentemente na memória. É óbvio que esses processos são lentos.

Uma obra aprendida rapidamente e forçando a memória como para a prova de geografia na escola, desaparecerá da memória tão rapidamente quanto.

(III) Essa pergunta já foi respondida em grande parte. Quando se pode executar uma obra de memória, deve-se. É mais fácil atingir uma dimensão mais elevada.

Porque um regente como Barenboim dirige *Tristan* ou mesmo *Parsifal* de memória em Bayreuth onde o público nem vê o regente? Uma proeza sobre-humana como essa não tem de maneira alguma como objetivo uma estatística olímpica, mas sim facilitar uma fusão maior entre o artista e a música. Nunca veremos uma orquestra tocar uma sinfonia de memória. Me parece que a razão está talvez na divisão da responsabilidade artística entre inúmeras pessoas. Dez violinos precisarão de um esforço menor para chegar à uma certa expressão do que 1 solista.

Romain Garioud: (I) Pessoalmente eu sinto uma diferença muito grande quando estou no palco tocando de memória para quando estou tocando com a partitura. No sentido de que,

quando estou sem a parte, quer dizer que não dependo mais dela. Em contrapartida, o fator de textos como o de músicas contemporâneas ou de sonatas de *Beethoven* serem extremamente cheios de indicações, seria motivo de tocá-los, até mesmo por motivo de segurança, com a partitura. Mas ainda assim, na minha cabeça eu sempre tento estar preparado para tocar esses tipos de peça de memória.

Basicamente me sinto muito mais livre em dar a música quando toco de memória. Eu penso que, quando precisamos da partitura no palco, estamos em posição de ainda receber informações do texto no papel, o que limita nossa capacidade de dar a música ao público. Eu penso que o fato de não lermos o texto aumenta muito nossa capacidade de ouvir, já que nossos olhos estão menos ocupados. Algumas vezes pode ser perturbante e estressante quando a partitura está no palco e há a necessidade de respeitar todos os procedimentos e tudo aquilo que está realmente escrito na parte, eliminando assim a possibilidade de improvisação. Ao meu ver aspectos musicais que podemos ter no palco como inspiração e espontaneidade se sobressaem a dedilhados e arcadas que algumas vezes não são fundamentais.

O fato de estar preparado para tocar de memória nos traz certo nível de absorção, ou como eu costumo dizer, de digestão do texto e da música, que dão também a sensação de estar mais profundo na música e no texto.

(II) Minha primeira estratégia para memorizar uma peça é buscar entendê-la me colocando no lugar do compositor. Juntamente analiso-a da melhor maneira possível para entender a estrutura e depois basicamente uso as inteligências. A primeira inteligência que eu utilizo é a arquitetônica. Vejo o texto como sucessões de cômodos ou seções de uma casa e isso me traz sempre uma ideia de espaço. Me situando espacialmente no texto, eu sei o que tenho que fazer com isso e com aquilo. Evidentemente faço um trabalho muito profundo de análise que consiste na análise harmônica, de tonalidades, de temas e estrutural. Observo também qual o tipo de forma, se é forma clássica ou forma moderna por exemplo. Esta é a maneira que distingo o que pertence ao que no texto vendo-o como uma planta arquitetônica.

A segunda inteligência de memória que eu uso é a auditiva. Utilizo a audição cantando de cor a peça, isso me dá também uma visão global do todo e me guia para o que meu ouvido deve ouvir.

Outra inteligência que eu uso é a muscular. Nesta meu corpo, considerando as horas de prática acumuladas, se lembra dos dedilhados e arcadas por exemplo. Assim acontece que quando estou no palco eu sinto que meu corpo é capaz de reproduzir os movimentos que conhece, o que me dá muita segurança ao tocar.

Eventualmente outra inteligência da memória que uso é a visual. Depois de ter praticado com a partitura na minha frente, eu sei visualmente onde estou mais uma vez no espaço. Costumo escrever também meus dedilhados e minhas arcadas que para mim são necessárias. Respeito-os muito estritamente para que meu cérebro se mantenha extremamente organizado. Com isso, mesmo em situações de estresse, não tenho dúvidas sobre minha organização.

(III) Eu não diria que o valor muda. Eu escuto grandes artistas que tocam com a partitura no palco e são absolutamente excepcionais em todos os aspectos. O problema não é de fato a presença da parte em si, mas sim o uso que se pode fazer com ela. Algumas pessoas precisam da partitura por conta do estresse, tendo-a por perto essas se sentem mais seguras, mesmo sem olhar realmente para ela. A parte fica no palco apenas por questão de segurança, caso algo aconteça. Mas, se determinado violoncelista ainda está dependendo de informações de texto, eu digo que suas capacidades de estar livre musicalmente são piores.

Das respostas, ocasionalmente surgiram ideias em comum. Dessas ideias enumerei algumas observações.

(1) Observação relacionada a intensar o sentido da audição e atenuar o sentido da visão:

Carneiro: “(...) da mesma maneira um desenho gráfico, como uma partitura, distrai a concentração.” “A concentração pode ser distraída também visualmente.” “É a razão pela qual muitos artistas fecham os olhos durante boa parte da execução.” “Não somente instrumentistas como também regentes (Karajan era conhecido por dirigir sinfonias inteiras sem abrir os olhos).”

Pinto: “(...) eu acredito que se você se concentra em ler alguma coisa, você automaticamente perde a atenção para a audição.” “Assim, em momentos que estou tocando, eu fecho os olhos para guiar a minha atenção á audição.” “Por exemplo o *Concerto No.1 em dó maior de Haydn* que eu toquei ontem, durante vários momentos da minha *performance* eu fechei os olhos e me concentrei mais na música. Para mim o fechar dos olhos cria um momento que você não vê mais ninguém, você apenas ouve. Assim, eu sinto maior concentração na música.”

Garioud: “Eu penso que o fato de não lermos o texto aumenta muito nossa capacidade de ouvir, já que nossos olhos estão menos ocupados.”

(2) Observação relacionada a ter um conhecimento mais aprofundado da obra ao memorizá-la, ou vice-versa:

Akahoshi: “Memorização não é uma obrigação, mas preferível, pois mostra a si mesmo e ao público quão bem você conhece a peça. Se alguém memorizou uma peça muito bem, isso lhe dá confiança.”

Carneiro: “Tocar de memória subentende um conhecimento total da peça. Tocar de memória não deve provocar uma apreensão, mas sim ser uma consequência do conhecimento soberano da obra.”

Garioud: “O fato de estar preparado para tocar de memória nos traz certo nível de absorção, ou como eu costumo dizer, de digestão do texto e da música, que dão também a sensação de estar mais profundo na música e no texto.”

(3) Observação relacionada aos efeitos positivos e negativos possibilitados ao se tocar de memória:

Efeitos positivos:

Carneiro: “A tradição de tocar os concertos solísticos com orquestra de memória não é de maneira alguma uma demonstração da capacidade cerebral do artista, mas sim do seu conhecimento absoluto da obra que lhe permitirá mais facilmente se separar daquilo que está escrito para poder entrar no significado daquilo que está escrito.”

Garioud: “Pessoalmente eu sinto uma diferença muito grande quando estou no palco tocando de memória para quando estou tocando com a partitura. No sentido de que, quando estou sem a parte, quer dizer que não dependo mais dela. Basicamente me sinto muito mais livre em dar a música quando toco de memória. Eu penso que, quando precisamos da partitura no palco, estamos em posição de ainda receber informações do texto no papel, o que limita nossa capacidade de dar a música ao público.”

Efeitos Negativos:

Akahoshi: “No entanto, se a memorização adicionar dúvidas e inseguranças a *performance*, é melhor usar a partitura, sentir-se mais seguro e tocar bem.”

(4) Observação relacionada as exceções para se tocar com a partitura:

Akahoshi: “Há exceções em caso de alguma música contemporânea complicada, quando usar a partitura é mais seguro e benéfico para a *performance*.”

Garioud: “Em contrapartida, o fator de textos como o de músicas contemporâneas ou de sonatas de *Beethoven* serem extremamente cheios de indicações, seria motivo de tocá-los, até mesmo por motivo de segurança, com a partitura.”

(5) Observação relacionada a analogia ao teatro:

Akahoshi: “Os atores não usam o roteiro no palco ou na frente da câmera.”

Carneiro: “Uma boa comparação é com o teatro. Aqui, como na música, o artista deve se separar do texto escrito para se concentrar no seu significado, e poder ser o personagem. Uma peça de Shakespeare na qual os atores representariam com o texto na mão, perderia certamente boa parte da sua força expressiva.”

(6) Observação relacionada as controvérsias entre o estudo sem partitura e com partitura:

Pinto: “Eu costumo estudar com e sem a partitura, pois as vezes eu volto e relembro algumas coisas, ou seja, volto a fotografar. Sempre com e sem partitura. Costumo o menos possível memorizar com a parte na minha frente. O quanto antes consigo separar as duas coisas melhor.”

Carneiro: “A primeira regra é nunca estudar de memória.”

(7) Observação relacionada a memorizar pela melodia (solfejo):

Pinto: “O de memorizar a melodia, de lembrar o que quero com ela.

Akahoshi: No.2 ser capaz de solfejar a peça.”

Carneiro: “auditiva (aquilo que se quer escutar, relativamente simples nos instrumentos melódicos).”

Garioud: “Utilizo a audição cantando de cor a peça, isso me dá também uma visão global do todo e me guia para o que meu ouvido deve ouvir.”

(8) Observação relacionada a memorizar pelas estruturas:

Akahoshi: “No.1 análise detalhada (harmonicamente, estruturalmente, forma etc.).”

Garioud: “Juntamente analiso-a da melhor maneira possível para entender a estrutura e depois basicamente uso as inteligências. A primeira inteligência que eu utilizo é a arquitetônica. Vejo o texto como sucessões de cômodos ou seções de uma casa e isso me traz sempre uma ideia de espaço. Me situando espacialmente no texto, eu sei o que tenho que fazer com isso e

com aquilo. Evidentemente faço um trabalho muito profundo de análise que consiste na análise harmônica, de tonalidades, de temas e estrutural. Observo também qual o tipo de forma, se é forma clássica ou forma moderna por exemplo. Esta é a maneira que distingo o que pertence ao que no texto vendo-o como uma planta arquitetônica.”

(9) Observação relacionada a memorizar pelo visual:

Pinto: “Muito importante também é a memória visual, eu costumo lembrar até a parte da página que determinado trecho se situa.”

Carneiro: “visual (tocando de memória deve-se poder passar as páginas)”

Akahoshi: “No.3 memória fotográfica.”

Garioud: “Eventualmente outra inteligência da memória que uso é a visual. Depois de ter praticado com a partitura na minha frente, eu sei visualmente onde estou mais uma vez no espaço. Costumo escrever também meus dedilhados e minhas arcadas que para mim são necessárias. Respeito-os muito estritamente para que meu cérebro se mantenha extremamente organizado. Com isso, mesmo em situações de estresse, não tenho dúvidas sobre minha organização.”

(10) Observação relacionada a memorizar dedilhados, arcadas e memória muscular:

Pinto: “(...) a arcada os dedilhados e depois mentalizar o texto da partitura sem tê-lo em mãos... Existe a memória auditiva e existe a memória física em que o corpo repete várias vezes determinado movimento, assim quando chega determinada passagem o corpo vai tocando automaticamente. Eu não penso para memorizar cada nota ou onde vou colocar o dedo seguinte, quando alguns movimentos já estão memorizados.”

Akahoshi: “No.4 memorização de dedilhados e arcadas.”

Carneiro: “(...) técnica (dedilhado, arcadas, divisões do arco).”

Garioud: “Outra inteligência que eu uso é a muscular. Nesta meu corpo, considerando as horas de prática acumuladas, se lembra dos dedilhados e arcadas por exemplo. Assim acontece que quando estou no palco eu sinto que meu corpo é capaz de reproduzir os movimentos que conhece, o que me dá muita segurança ao tocar.”

Tabela 1. Relação das observações relatadas – Entrevistas

Observações relacionadas à/ao:	Akahoshi	Carneiro	Garioud	Pinto
--------------------------------	----------	----------	---------	-------

1. Intensar o sentido da audição e atenuar o sentido da visão:	-	✓	✓	✓
2. Conhecimento mais aprofundado da obra ao memorizá-la, ou vice-versa:	✓	✓	✓	-
3. Efeitos positivos e negativos possibilitados ao se tocar de memória:	✓	✓	✓	-
4. Exceções para se tocar com a partitura:	✓	-	✓	-
5. Analogia ao teatro:	✓	✓	-	-
6. Controvérsias entre o estudo sem partitura e com partitura:	-	✓	-	✓
7. Memorizar pela melodia (solfejo):	✓	✓	✓	✓
8. Memorizar pelas estruturas:	✓	-	✓	-
9. Memorizar pelo visual:	✓	✓	✓	✓
10. Memorizar dedilhados, arcadas e memória muscular:	✓	✓	✓	✓

2 A OBRA

Para uma melhor compreensão da obra, mencionarei neste capítulo sobre a estética de Rogério Costa, contendo um estudo aprofundado das técnicas estendidas do violoncelo, visto como grande parte do material composicional utilizado baseia-se nas técnicas estendidas. O livro, em que a partitura se encontra, está disponível caso haja interesse do leitor em tocá-la. O meu processo de aprendizado dessa e os comentários feitos por Costa, ao ver-me tocar via videoconferência, também serviram-me de contribuição para a reprodução da peça.

Como consta em seu Currículo Lattes, Rogério Luiz Moraes Costa graduou-se em Licenciatura em Artes com Habilitação em Música pela Universidade de São Paulo (1983), obtendo seu mestrado em Musicologia também pela Universidade de São Paulo (2000), seu

doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003) e, atualmente, é professor livre docente e pesquisador vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Desdobramentos foi escrito em 2009 e é integrante do álbum *Violoncelo XXI: Estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea*. Para Brandão (2013), a peça é um estudo que explora diversos aspectos das técnicas estendidas do instrumentista. Os contrastes de dinâmicas, timbres, a maneira de tocar e a complexidade rítmica estão frequentemente presentes na obra, utilizando-se o compositor de elementos como pizzicato de mão esquerda, *pizzicato Bártok*, *sul ponticello*, trêmulo, *glissandi*, quiálteras, harmônicos (naturais, naturais duplos e artificiais). Em vários momentos da peça, há uma busca dos contrastes e das diferentes maneiras de tocar os aspectos mencionados acima e, de acordo com Brandão (2013), os elementos por si só não constituem técnicas estendidas, mas tem como resultado uma poética expressiva diferente das épocas anteriores.

No que se diz respeito à estética da obra e as informações contidas nela, levando em consideração o período em que ela foi escrita, julgo ser importante contextualizar um pouco sobre o que acontece na sua contemporaneidade e de onde vem esta forma de pensar.

O material utilizado por compositores do século XXI é de uma vasta abrangência. Por não se limitar apenas em função da tonalidade e das progressões harmônicas, o compositor se limita mais em escrever apenas em função da tonalidade e das progressões harmônicas, como nos períodos antecessores ao final do século XIX. De acordo com Kostka (2016), o timbre e a textura são dois aspectos da música que receberam bastante atenção dos pós-tonais. Além disso, suas possibilidades se expandiram bastante desde o período romântico.

Após analisar a peça, é possível notar que a intenção do compositor é de explorar a diversidade timbrística e sonora que o violoncelo pode produzir. Didier Guigue (2009) considera Claude Debussy o compositor pioneiro em produzir música baseando-se no som por si só. Este tipo de escrita vem a gerar interesse futuramente em compositores como Olivier Messiaen e Pierre Boulez a escrever sobre a influência da chamada "nova estética".

Para fechar este capítulo, descreverei um pouco da minha relação com a peça. A minha dificuldade inicial foi em encontrar a localização dos harmônicos e de fazer soarem bem. Dada as circunstâncias, uma das sugestões feitas pelo professor Fabio Presgrave, durante minhas aulas da disciplina de Estudos em Criação e *Performance* III no Programa de Pós-graduação em Música (PPGMUS) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), foi de tocar os harmônicos com o arco lento e próximo do cavalete.

Outras observações também foram comentadas pelo docente como, por exemplo, começar os trinados sempre rápido em música contemporânea, fazer o pizzicato *Bárток* puxando a corda com dois dedos opostos e fazer os *glissandi* sempre lentos, começando-os logo no início da nota. O nível de dificuldade em manter uma boa fluência sobre a peça não foi problemático, até porque seu andamento é de um Lento/Largo, contudo os pontos mais desafiadores foram as dinâmicas com precisão, a realização dos *sul ponticellos* e, por último, a memorização.

O meu primeiro experimento que explicarei melhor em outro capítulo do trabalho foi feito no meu segundo semestre do mestrado e, após este período, deixei de estudar a peça por um tempo. No meu terceiro semestre, voltei a praticá-la dias antes da minha videoconferência com o compositor, a qual toquei para que ele analisasse e comentasse minha interpretação. O meu regresso à peça aconteceu no dia dez de maio e a videoconferência foi feita no dia 15 do mesmo mês. Nesta data, a análise feita pelo compositor durante a chamada de vídeo estimulou os seguintes comentários:

Eu escrevi o *Desdobramentos* pensando nele sendo tocado de forma mais arrastada, em que tudo pode ser mais lento do que você fez e ela vai além de um fluxo melódico. Penso mais na verticalidade, podendo ser tomado mais tempo entre os objetos, onde as dinâmicas são importantes. Os objetos devem ser construídos pouco a pouco. No texto da peça em geral a ideia é de mais verticalidade do que horizontalidade. Somente a partir do compasso vinte e quatro que o fluxo da peça se torna mais melódico. COSTA, 2018.

As observações ditas pelo compositor fizeram-me mudar o estado de espírito na forma de tocar e serviu para ser aplicado nas apresentações posteriores. Na minha percepção, os comentários relacionados ao tocar de forma arrastada e tomar mais tempo entre os objetos, por exemplo, evidenciaram que Rogério Costa atua não somente como compositor, mas também como improvisador ao tocar saxofone.

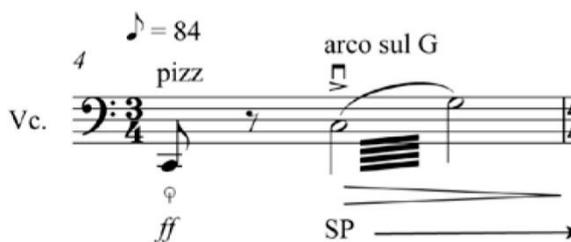
3 PREPARAÇÃO E MEMORIZAÇÃO

De acordo com Wallick (2013), dentre as cinco formas de prática categorizadas em sua dissertação, todos os pianistas entrevistados mencionaram o estudo lento como uma das formas de estudo realizada por eles. Das diversas visões entre os pianistas, essa categoria foi um ponto em comum entre todos. Uma das analogias feitas pelo primeiro professor do entrevistador, que se chama Andrew von Oeyen, diz que “[...] Estudar lento é como colocar dinheiro no banco e tocar no andamento máximo é como gastar dinheiro. Se alguém sempre tocar na velocidade máxima, este ficará sem seu dinheiro rapidamente”.

Conforme a ideia do estudo lento que Wallick (2013) menciona em sua dissertação, relacionada com a minha experiência voltada à prática do violoncelo, foi a mim necessário praticar os exercícios, o estudo escolhido e a peça lentamente. Selecionei do material de estudos violoncelísticos já existente um estudo de Duport (1895). Além do estudo do material já existente, criei um de cunho sugestivo para ser estudado paralelamente. Conseqüentemente, a prática do estudo selecionado existente e do meu sugestivo contribuíram para a minha fluidez sobre a peça.

Para a solução técnica das rápidas mudanças de corda do quarto compasso, baseei-me na vídeoaula de André Navarra disponível no *youtube*.⁹ Este diz que se deve mudar de corda com o braço e que não se deve fazer movimento com o pulso ou com os dedos. Além disso, Navarra diz mudar de corda de forma que ou levanta ou abaixa seu próprio braço, dependendo de qual corda é o ponto de partida e qual corda é o ponto de chegada. A minha inspiração para a criação do meu exercício sugestivo surgiu de uma lembrança que tive de um *masterclass* com Martin Ostertag¹⁰, na *III Mostra de Violoncelos de Natal* em 2013. Na ocasião, toquei para ele o primeiro movimento da *Segunda Sonata de Johannes Brahms em fá maior op. 99* para violoncelo e piano. Ostertag, durante o *masterclass*, sugeriu um exercício que, segundo ele, iria me ajudar na execução das sextinas frequentemente presentes no primeiro movimento da peça. Essa interpretação, presente na *Sonata de Brahms*, assemelha-se com a execução do tremolo em cordas distintas com ligadura de *Desdobramentos*. O exercício deve ser feito com o mínimo de movimento possível, de forma que fisicamente o ângulo do braço mude também o mínimo, respeitando as respectivas pausas. Da mesma forma que grande parte dos exercícios violoncelísticos apresentam variações rítmicas, apliquei a mesma ideia de variações rítmicas no exercício elaborado para as mudanças de corda.

Figura 1. Tremolo em cordas distintas com ligadura do quarto compasso.

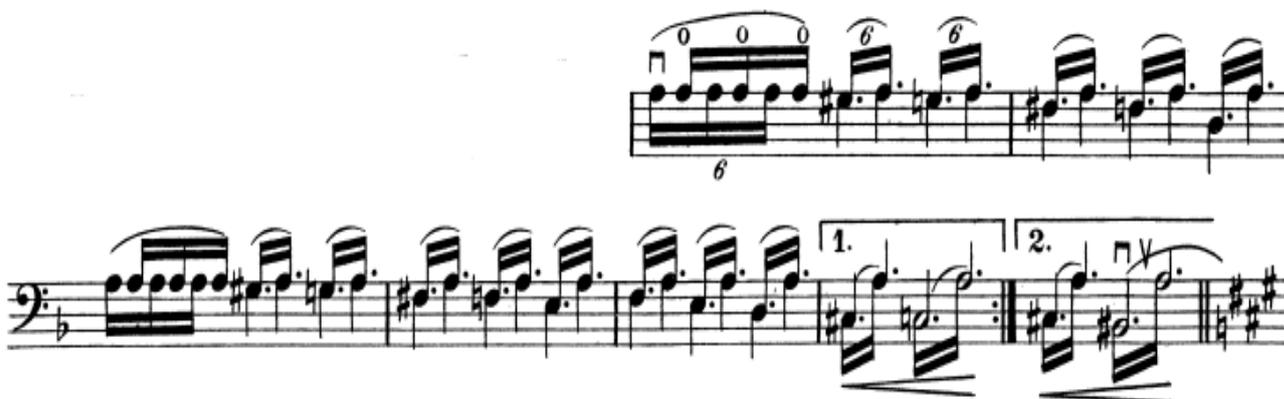


Fonte: Teresa C.R. Silva, Felipe A. Aquino e Fabio S. Presgrave (2012)

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=WfEY9IOmBz0>.

¹⁰ Violoncelista alemão e pedagogo musical. Ostertag foi aluno de Leo Koscielny pela *Hochschule für Musik Karlsruhe* e de André Navarra em Paris.

Figura 2. Trecho da Segunda Sonata de Johannes Brahms em fá maior op. 99.



Fonte: Brahms, Johannes (1922)

Figura 3. Exercício elaborado para mudanças de corda.

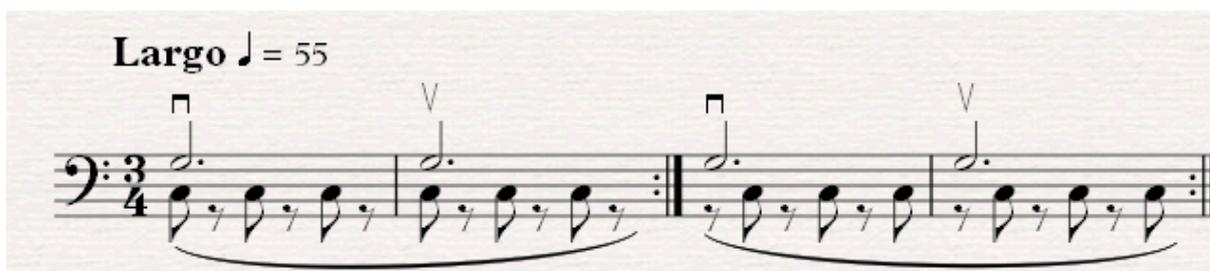
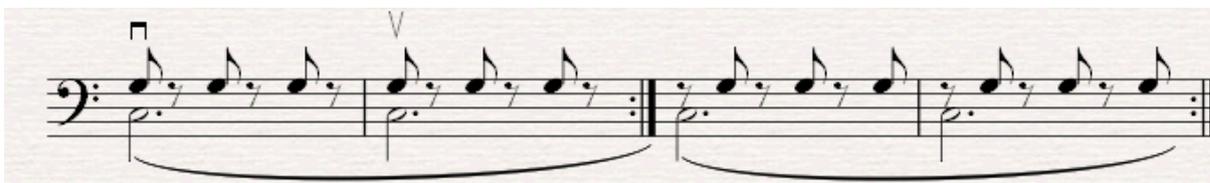


Figura 4. Continuação do exercício para mudanças de corda.



O estudo que escolhi para ser estudado, paralelamente ao *Desdobramentos*, tinha sido também sugerido por Ostertag na masterclasse que, de acordo com ele, também ajudaria nas mudanças de corda escritas por *Brahms*. O estudo sugerido naquele momento foi o estudo número 8 de Duport (1741-1818), que abrange em muitos momentos um controle de arco fundamental para a realização das alternâncias, ora corda única, ora corda dupla.

Figura 5. Trecho do estudo número 8 de Duport.

Fonte: Duport, Jean Louis (1895)

Como suporte do meu processo de memorização utilizei o artigo “*The 4 stages of memorising music for performance*” (2018) publicado na revista *The Strad* de Gerald Klickstein. De acordo com o autor, não existe nenhum método de memorização ideal e nós devemos ser flexíveis quanto ao início no modo de memorização da peça durante o processo de aprendizado. Para ele, a memorização é fundamentalmente uma questão de armazenamento e recordação, concebido em quatro estágios: (1) percepção, (2) enraizamento, (3) manutenção e (4) recordação funcionando como o último e culminante.

O primeiro passo é perceber as características técnicas e expressivas, depois estabilizá-las deliberadamente em nossa mente e, por último, revisar para manter a música viva. Quanto mais hábil se é com cada aspecto da memorização, mais seguro será a recordação.

Ainda para o meu processo de aprendizado, juntamente ao de memorização da peça, eu decidi dividi-la em duas grandes seções e em várias pequenas de acordo com a minha análise pessoal, uma vez que, com esta peça, não é possível ter uma análise baseada em uma estrutura padrão tampouco a harmonia de como era feito em outros períodos da música. A divisão da peça em seções menores foi feita para melhorar a eficiência do aprendizado aliada à melhora da memorização. Tal metodologia assemelha-se ao adotado por Waitzkin (2008) quando se

iniciou no xadrez, aprendendo-o de uma forma diferente, pois seu professor tinha uma abordagem diferente dos demais, por isso aquele começou a aprender pelos finais de jogo, que teoricamente é jogado com as peças de movimento mais simples. Sendo assim, Waitzkin aprendeu do mais simples para o mais complicado. Além de estudar começando pelo final, seu professor lhe ensinava os diversos assuntos de forma isolada.

Dessa maneira, defini como a primeira grande seção o início da peça até o fim da primeira página que acaba com um pizzicato de mão esquerda na corda sol e a fermata conforme a figura abaixo.

Figura 6. Primeira grande seção da peça.

Desdobramentos

Rogério Costa

The musical score consists of six staves. The first staff is for Violoncello (Cello) and the subsequent five are for Violino (Violin). The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, pp, mp, sf, ff, p), articulations (pizz, arco), and performance instructions (sul ponticello, posição normal, sul A, sul D, sul G, sul C). It also features tempo markings (♩ = 42, ♩ = 84) and measure numbers (4, 6, 8, 10, 12).

Fonte: Teresa C.R. Silva, Felipe A. Aquino e Fabio S. Presgrave (2012)

Como início da segunda grande seção considereirei o pizzicato arpejado e o seu final o final da música (Figura 7).

Figura 7. Segunda grande seção da peça.

Vc. 14 *ff* pizz *mf* arco *ff* arcosul D *mf* SP

Vc. 17 *p* PN *mp* *mf* pizz *stringendo* *ff* *a tempo* arco SP

Vc. 19 *mf* SP *pp* pizz *mf* *rittemuto* 6

Vc. 21 *a tempo* arco PN *ff* *p* SP *ff* pizz *mf* arco PN

Vc. 24 *f* pizz *mf* arco *ff* pizz *mf* arco *mf* *p* PN *p* 5

Vc. 27 *mf* *mf* sul G *mf* *p* *mf* 3

Vc. 31 sul G *p* *f* SP *mf* PN *mf* *ff* pizz

Fonte: Teresa C.R. Silva, Felipe A. Aquino e Fabio S. Presgrave (2012)

Um dos materiais que utilizei como referência para o início das pequenas seções dentro da primeira grande foi o pizzicato em corda solta na corda dó que se repete frequentemente na obra: inicialmente um pizzicato convencional e, posteriormente, todos em pizzicato Bártok. De início, usei como referência de pequenas seções os compassos que começam com o pizzicato na corda dó solta no primeiro tempo (Figura 7).

Figura 8. Primeira pequena seção com referência do pizzicato

Fonte: Teresa C.R. Silva, Felipe A. Aquino e Fabio S. Presgrave (2012)

Figura 9. Segunda pequena seção com referência do pizzicato na corda dó

Fonte: Teresa C.R. Silva, Felipe A. Aquino e Fabio S. Presgrave (2012)

Figura 10. Terceira pequena seção com referência do pizzicato na corda dó

Fonte: Teresa C.R. Silva, Felipe A. Aquino e Fabio S. Presgrave (2012)

Para a divisão da segunda grande seção, levei em consideração o pizzicato arpejado, dividindo a seção em duas partes (Figuras 11 e 12).

Figura 11. Primeira parte da segunda grande seção

The musical score for Violoncello (Vc.) is divided into four systems of measures:

- System 1 (Measures 14-16):** Measure 14 starts with a *pizz* (pizzicato) instruction and a *ff* (fortissimo) dynamic. Measure 15 features an *arco* (arco) instruction, a *mf* (mezzo-forte) dynamic, and a five-measure slur. Measure 16 includes *pizz*, *ff*, *arcosul D* (arco sul D), and *mf*. A *SP* (Sforzando) instruction is shown with an arrow pointing right.
- System 2 (Measures 17-18):** Measure 17 begins with a *p* (piano) dynamic and a *PN* (Pizzicato Non) instruction. Measure 18 includes *mp* (mezzo-piano), *stringendo*, and *ff*. A *SP* instruction is also present.
- System 3 (Measures 19-20):** Measure 19 starts with a *mf* dynamic and a *SP* instruction. Measure 20 includes *pizz*, *mf*, and *rittenuto* (ritardando). A *6* (sesta) fingering is indicated.
- System 4 (Measures 21-22):** Measure 21 begins with *a tempo* and *arco*. Measure 22 includes *ff*, *p* (piano), *SP*, *pizz*, *arco*, *ff*, and *mf*. A *PN* instruction is also present.

Fonte: Teresa C.R. Silva, Felipe A. Aquino e Fabio S. Presgrave (2012)

Figura 12. Segunda parte da segunda grande seção

The musical score for Violoncello (Vc.) is presented in three systems, each in 4/4 time. The first system (measures 24-26) begins with a forte (*f*) dynamic and includes markings for *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco). Dynamics range from *f* to *ff* and *mf*. Performance instructions include SP (Sul Ponticello) and PN (Pizzicato Nascente). The second system (measures 27-30) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes *sul G* (sul G string) and *p* (piano) markings. The third system (measures 31-33) starts with a piano (*p*) dynamic, includes *sul G* and *pizz* markings, and ends with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score also includes various articulation marks such as accents, slurs, and breath marks.

Fonte: Teresa C.R. Silva, Felipe A. Aquino e Fabio S. Presgrave (2012)

4 QUESTIONÁRIOS E EXPERIMENTOS

Para se firmar a hipótese de que a peça *Desdobramentos* memorizada se diferencia da tocada com partitura, foram realizados três experimentos, os quais foram realizados de acordo com o público a que foi destinado. Os participantes foram direcionados a prestarem atenção na minha explicação prévia para, assim, responderem às perguntas em questão. Antes das minhas duas *performances* A e B, não deixei claro para nenhum dos públicos qual era o significado dessas, assim, não ficou claro – evidentemente para nenhum dos públicos – qual o objetivo final dos respectivos experimentos. A razão de não explicar do que se tratava tudo isso foi justamente para eliminar a possibilidade de tendenciar as respectivas amostras. Explicarei posteriormente o significado das *performances* A e B.

Para a realização do primeiro experimento, preparei-me durante um mês ao estudar a obra diariamente visando à memorização o quanto antes. Depois de ter passado o mês, toquei a peça de duas maneiras distintas (A e B) na disciplina de laboratório de *performance*, do professor Frederico Nable, no dia 22 de novembro de 2017: a primeira versão (A) lendo a partitura e a segunda (B) de cor. Quanto aos participantes do primeiro teste, era composto por cinco pessoas, as quais todas violoncelistas; quanto à rotina da disciplina, incluíram-se

comentários negativos e positivos por parte de quem está presente na sala assistindo, mas antes de tocar e dos comentários de costume, pedi para que todos me avaliassem nas duas versões para, depois, fazerem a comparação através de comentários enviados por escrito pelo aplicativo *WhatsApp*. Nesse primeiro experimento, não houve a formulação de perguntas específicas, os participantes apenas foram instruídos a avaliarem ambas apresentações comparativamente.

Apresentei meu trabalho em construção, após o primeiro experimento, no *IV Colóquio do PPGMUS UFRN*, em que a minha apresentação no evento aconteceu no dia 08 de maio de 2018. Diante dos debatedores convidados, Fabio Soren Presgrave e Luciana Noda, esta sugeriu a criação de um questionário impresso para ser entregue aos participantes antes das duas *performances* (A e B). Acatando prontamente a sugestão, criei um de modo objetivo para o segundo experimento. Andrade (2004), em suas considerações, afirma que a música, dentre as formas de arte, é a mais subjetiva e difere-se das palavras que se equivalem a qualquer objeto concreto ou abstrato. Nessa perspectiva, tendo em vista a “transposição” do campo subjetivo para o concreto, a elaboração do primeiro questionário teve uma abordagem objetiva, sendo mais favorável à apresentação do resultado e, conseqüentemente, a utilização da estatística descritiva, feita de forma objetiva e de distribuição binomial para ser possível descrever uma média que me dá a proporção de casos favoráveis na amostra. De acordo com Bussab (2010), na distribuição de Bernoulli há experimentos cujo interesse dos resultados está na apresentação ou não de determinada característica. Pela distribuição de Bernoulli, usa-se a terminologia *sucesso* (para os casos de interesse) e *fracasso* (demais casos). Considerei, nesse meu primeiro questionário digitalizado, a *performance A* ocorrência de fracasso e a *performance B*, de sucesso. Acresce-se que as perguntas formuladas no primeiro questionário foram desenvolvidas a partir da reflexão do *feedback* obtido no primeiro experimento.

Depois de construir o primeiro questionário e imprimi-lo para todos os participantes, foi possível dar continuidade ao segundo experimento. O segundo experimento foi tocado da mesma forma que o primeiro, porém eu estava mais confiante, tinha mais familiaridade com a peça e me preparado com mais tempo. De volta à turma de laboratório de *performance* do professor Frederico Nable, pedi para que os alunos presentes na aula lessem o questionário (1) antes do início das minhas *performances*, para que assim pudessem atentar-se às questões do questionário antes mesmo da minha apresentação. Nesse momento eram, ao todo, sete participantes violoncelistas alunos da UFRN e o professor. Dentre os discentes, um era aluno do curso técnico, dois eram alunos da graduação, três eram alunos de mestrado do PPGMUS e o último, o docente da turma.

Nas duas *performances*, foram realizadas com confiança e não houve falha de memória na que foi tocada de cor (*performance B*).

Os questionários foram entregues antes da apresentação com a intenção de induzir os participantes à reflexão e atenção quanto aos aspectos abordados pela enquete, em que o primeiro (1) teve a intenção de levantar dados acerca da perspectiva do desempenho do músico avaliado, através de aspectos musical-interpretativos nas duas *performances* para fins comparativos, e o do segundo experimento é apresentado no quadro a seguir:

Quadro 1. Questionário (1) - Perspectiva do desempenho. Experimento2.

QUESTIONÁRIO (1)		
Experimento 2		
PERSPECTIVA DO DESEMPENHO		
Considerando a <i>performance A</i> e a <i>performance B</i> :		
1. Em qual das versões o intérprete estava aparentemente mais concentrado?	(A)	(B)
2. Em qual o intérprete pareceu estar mais envolvido musicalmente?	(A)	(B)
3. Em qual o intérprete foi mais comunicativo?	(A)	(B)
4. Em qual o intérprete teve mais liberdade de tempo?	(A)	(B)
5. Em qual das duas houve mais contrastes de sonoridade (um exemplo de contraste sonoro é a mudança de <i>sul ponticello</i> para posição normal)?	(A)	(B)
6. Qual das versões foi mais convincente?	(A)	(B)
7. Você considera as diferenças interpretativas das duas <i>performances</i> significativas?	Sim	Não

Se sim, o que mais lhe chamou a atenção ao compará-las?

Para finalizar a parte dos experimentos, foi necessária a realização de um terceiro. Nesta ocasião foram construídas perguntas que deram mais liberdade de pensamento aos participantes. Dessa vez, a amostra foi feita em uma região do país diferente, para assim ter uma maior diferenciação de conhecimento do público, evitando qualquer tendência na amostra. Tal colocação correlaciona-se ao fato de os participantes não terem a influência de conhecer músicas do séc. XX e XXI, como os alunos da UFRN.

Em busca de diferentes visões sobre *performance* musical, mais precisamente sobre a *performance* musical na música do século XXI, escolhi um público de outra região do Brasil para preencher o questionário construído após minha qualificação. Com visões e instruções musicais diferentes dos alunos da UFRN, apresentei-me no projeto social da ONG Fraternidade sem Fronteiras¹¹ da mesma maneira. O público, ao qual apresentei o experimento, possuía contato com música, porém com instruções e vivências musicais distintas. Com participantes diversificados no que se diz respeito à idade – havia espectadores entre 15 a 45 anos de idade –, à percepção musical, instrução sobre música e, principalmente, sobre instrução da música do século XXI, entreguei o questionário antes da apresentação. Dos onze questionados, um era o coordenador do projeto, três eram professores, um era aluno da graduação em música da UFMS e os outros seis eram todos alunos de música do projeto.

Assim, elaborei um questionário abordando as *performances* a partir de três perguntas com viés dissertativo, dando assim mais liberdade aos partícipes expressarem suas opiniões acerca das *performances*, tal questionário encontra-se a seguir.

¹¹ A Fraternidade sem Fronteiras nasceu de um chamado do coração. Wagner Moura, o fundador e presidente da FSF, era ainda menino quando se viu chorando pela fome no mundo. O projeto social Orquestra Filarmônica Jovem Emmanuel, vinculado a Fraternidade sem Fronteiras, é formado por meninos e meninas da periferia de Campo Grande. Eles têm aulas em locais parceiros do projeto, duas vezes por semana. À medida que evoluem, passam a integrar a Orquestra.

Quadro 2. Questionário das performances A e B - Experimento 3

QUESTIONÁRIO 2 - DAS DUAS <i>PERFORMANCES</i> (A e B)	
1. O que você achou da performance A e B?	<hr/>
2. Quais são os pontos positivos e negativos de cada uma?	<hr/>
3. Qual você mais gostou? Por que?	<hr/>

5 RESULTADOS

Do primeiro experimento, obtive os seguintes comentários: o participante Bruno Lima relatou que, na segunda versão, houve maior concentração por minha parte e Gabriel Vasco,

outro participante, constatou que a segunda versão foi mais enérgica. Já Haziel Cândido, em concordância com este, verificou que na segunda *performance* eu estava mais enérgico, além de “ter entrado mais no espírito”. Wesceley Souza, também partícipe, relatou simplesmente que gostou mais da segunda versão e o professor Nable relatou que a segunda apresentação foi mais orgânica. Apesar de haver falha de memória na segunda *performance* (*performance* B, memorizada), foram unânimes as considerações feitas pelos participantes, inclusive a parte que toquei sem esquecimento, sendo essa *performance* musicalmente superior.

Do questionário (1) recolhido no segundo experimento, houve mais convergências do que divergências entre os participantes. Todos foram correspondentes quanto às questões um, dois, três, cinco e seis marcando estas perguntas comparativas na segunda versão tocada. Quanto à questão quatro, a maioria dos participantes (57%) atribuíram superioridade à *performance* memorizada (B) e apenas dois participantes afirmaram não ter notado diferenças significativas entre as duas apresentações. Acerca dos comentários sobre as diferenças interpretativas das duas versões (questão 7), obtive-os de dois participantes ao manifestarem-se com os seguintes comentários: “o intérprete fechou os olhos na segunda versão” e “na segunda *performance* havia uma preocupação com o fraseado”.

Quanto ao terceiro experimento, dos onze questionados, seis não entenderam a música ou não conseguiram responder as perguntas de forma coerente. Os outros cinco que entenderam e responderam às perguntas de forma coerente, mencionarei seus comentários associando-os a nomes fictícios, tirados do livro “O Caso dos Dez Negrinhos” de Agatha Christie (2005). As considerações obtidas dos cinco participantes são apresentadas no quadro a seguir.

Quadro 3. Questionário das performances A e B - Respostas - Experimento 3.

QUADRO DE PERGUNTAS E RESPOSTAS*				
Pergunta 1: O que você achou da performance “A” e “B”?				
Participante	Idade	Instrumento	Resposta	
1	Lombard	22	Violoncelo	A <i>performance</i> B pareceu mais fluída em relação a <i>performance</i> A.
2	Macarthur	19	Violoncelo	X
3	Claythorne	16	Contrabaixo	X
4	Wargrave	37	Violino	Achei a segunda <i>performance</i> mais segura.

5	Brent	45	Piano/Regência	X
Pergunta 2: Quais são os pontos positivos e negativos de cada uma?				
1	Lombard	22	Violoncelo	<i>Performance A</i> : Pontos mais fluídos em certos momentos e em outros não. <i>Performance B</i> : Melhor encontro de posições e consequentemente de notas.
2	Macarthur	19	Violoncelo	A <i>performance A</i> parece apresentar mais vibrato e mais “sentimento” que a <i>performance B</i> .
3	Claythorne	16	Contrabaixo	X
4	Wargrave	37	Violino	A primeira <i>performance</i> parecia um pouco insegura.
5	Brent	45	Piano/Regência	Não consegui encontrar parâmetros positivos e negativos.
Pergunta 3: Qual você mais gostou? Por que?				
1	Lombard	22	Violoncelo	<i>Performance B</i> pela sua maior sonoridade
2	Macarthur	19	Violoncelo	Gostei mais da <i>A</i> pois foi mais expressiva e apresentou mais vibratos.
3	Claythorne	16	Contrabaixo	Gostei mais da <i>performance B</i> por ter percebido melhor os efeitos sonoros dela.
4	Wargrave	37	Violino	Na segunda <i>performance</i> a peça começou a fazer sentido.
5	Brent	45	Piano/Regência	X

Dentre os cinco participantes, apenas dois responderam a primeira pergunta, qualificando à performance B superioridade. Quanto à segunda questão apresentada, quatro participantes responderam e dentre eles, dois não apresentaram argumentos que pudessem qualificar superioridade de uma *performance* em relação a outra. Um participante considerou a *performance B* mais segura que a A e outro não conseguiu formar parâmetros a respeito. Na terceira e última perguntas, três participantes consideraram a *performance B* como a de preferência, em que um optou pela A e o outro participante não respondeu. Considerando as

dez respostas dadas (das quinze possíveis, houve cinco foram abstenções), seis delas apresentaram-se favoráveis à *performance* memorizada (B).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento desta pesquisa possibilitou, a partir da comparação de duas *performances*, verificar o impacto que uma *performance* possui ao ser realizada de um determinado modo. Tendo em vista os aspectos observados e o resultado apresentado, foi possível corroborar a presença de mais convergências do que divergências a respeito da percepção dos participantes quanto ao experimento realizado com os dois tipos de *performances* da peça *Desdobramentos*, uma memorizada e outra tocada com o auxílio da parte.

A investigação acerca da preferência entre as *performances* da peça, como já foi mencionado, deu-se através de três experimentos. No primeiro, houve unanimidade quanto à preferência da apresentação tocada de memória. Além das ponderações abertas desse, que resultou em comentários de preferência pela *performance* memorizada, foi constatado – na coleta do questionário do segundo experimento –, as mesmas marcações concernentes à *performance* memorizada (*performance* B) por todos os participantes em cinco das sete perguntas. Essas cinco perguntas referiam-se a aspectos como a concentração, o envolvimento musical, a comunicação com o público, os contrastes de sonoridade transmitidos pelo intérprete e o convencimento das *performances*. Sendo memorizada seja no primeiro, no segundo ou no terceiro experimento, a *performance* causou maior impacto interpretativo nos participantes do que a realizada com a presença da partitura.

REFERÊNCIAS

AKAHOSHI, Ole. Entrevista concedida a Felipe da Silva Mascoli via email. 11 outubro 2018.

ANDRADE, Paulo, Estêvão. **Uma abordagem evolucionária e neurocientífica da música.** In: Neurociências, 1(1), pp. 21-33, 2004.

BARTLETT, F. C., M.A., F.R.S. **Remembering:** a study in experimental and social psychology. Cambridge at the university press, 1932.

BERNSTEIN, Seymour. **With your own two hands:** Self-discovery through music. New York: Schirmer, 1981.

BRAGAGNOLO, Bibiana, NODA, Luciana. Guias de execução para a memorização aplicados à interpretação das Variações Abegg, de Robert Schumann. **Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, 2014.

BRAHMS, Johannes. **Sonata Número 2 em Fá Maior Op. 99** revisada por Hugo Becker. Mainz: B. Schott's Söhne, 1922.

BRANDÃO, Cristian de Paula. **Desdobramentos para violoncelo solo de Rogério Costa.** XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Natal – 2013.

BUSSABAB, Wilton de O., MORETTIN, Pedro A. **Estatística Básica.** 6.ed.- São Paulo: Saraiva, 2010.

CARNEIRO, Marcio. Entrevista concedida a Felipe da Silva Mascoli via email. 06 novembro 2018.

CHAFFIN, Roger, IMREH, Gabriela, CRAWFORD, Mary. **Practicing Perfection:** Memory and Piano Performance. London and New York: Psychology Press, Taylor and Francis Group, 2002.

CHRISTIE, Agatha. **O Caso dos Dez Negrinhos**. 27. Ed. Globo, 2005.

COSTA, Rogério Luiz. **Desdobramentos**. São Paulo: Urbana, 2012, 1 partitura [2 p.]. Violoncelo. In: SILVA, Teresa Cristina Rodrigues, AQUINO, Felipe Avellar de, e PRESGRAVE, Fabio Soren. Violoncelo XXI: **Estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea**. São Paulo: Urbana, 2012.

DAVIDSON, J. W. **Visual perception of performance manner in the movements of solo musicians**. *Psychology of Music*, 21, 1993, 103-113.

DOWNS, Kevin. Kaija Saariaho – **Sept Papillons** – Kevin Downs, cello. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IeErHobHGL0>. Acesso em 27 novembro 2018.

DUPORT, Jean Louis. 21 estudos revisados por Friedrich Grützmacher. Leipzig: C.F. Peters, 1895.

EBBINGHAUS, Hermann. **Memory**: a contribution to experimental psychology. New York: Dover, 1885/1913.

GALLWEY, Timothy W. **O jogo interior de tênis**. 1. Ed. São Paulo: Texto novo, 1996.

GARIOUD, Romain. Entrevista concedida a Felipe da Silva Mascoli via email. 11 novembro 2018.

GERBER, Daniele Tsi. **A memorização musical através dos guias de execução: um estudo de estratégias deliberadas**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

GUIGUE, Didier. **Estética da sonoridade**: a herança de Debussy na música para piano do século XX. São Paulo: Perspectiva; CNPQ: Brasília; João Pessoa: UFPB, 2011.

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. São Paulo: Pensamento, 9ª Edição, 1975.

HUGHES, E. **Musical memory in piano playing and piano study**. Musical Quarterly, v.1, n.4, 1915, p.592-603.

KLICKSTEIN, Gerald. The 4 stages of memorising music for performance. **The Strad Magazine**, Março, 2018.

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Post-Tonal Music**. 4 ed. London and New York: Routledge Taylor and Francis Group, 2016.

MACHADO, Angelo. Áreas encefálicas relacionadas com as emoções. O sistema límbico. In: MACHADO, Angelo. **Neuroanatomia funcional**. 2.ed. São Paulo: Atheneu. 2006. p.275-285.

MARCUS, Adele. **Great pianists speak**. Neptune, Nj: Paganiniana., 1979.

NAVARRA, André. André Navarra: **My Cello Technique – Complete Video**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WfEY9IOmBz0>. Acesso em: 03 novembro 2018.

NOYLE, Linda J. **Pianists on playing: Interviews with twelve concert pianists**. Metuchen, NJ: Scarecrow. 1987.

PARNCUTT, Richard; McPHERSON, Gary E. **The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning**. Oxford University Press, Inc., 2002.

PERGHER, Giovanni Kuckartz et al. Memória, humor e emoção. Rev. psiquiatr. Rio Gd. Sul, Porto Alegre, v. 28, n. 1, p. 61-68, Apr. 2006.

PINTO, Matias de Oliveira. Entrevista concedida a Felipe da Silva Mascoli. Natal, 04 outubro 2018.

SILVA, Teresa Cristina Rodrigues, AQUINO, Felipe Avellar de, e PRESGRAVE, Fabio Soren. **Violoncelo XXI: Estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea**. São Paulo: Urbana, 2012.

SOLTANI, Kian. **Lutoslawski Cello Concerto**: Paulo Cello Competition 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XMQXewedUds&t=1066s>. Acesso em: 26 novembro 2018.

STORR, Anthony. **Music and the mind**. New York: The Free Press., 1992.

TAMAGNA, Ambre. **Curve with plateau by Jonathan Harvey**. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=KTyJv_tckYY. Acesso em: 27 novembro 2018.

WALLICK, Bryan. **Piano Practice**: practice routines and techniques for concert pianists. Submitted in partial fulfilment of the requirements of the degree DMus (Performing Art) – Department of Music at University of Pretoria, 2013.

WAITZSKIN, Josh. **The art of learning**: An Inner Journey to Optimal Performance. New York: The Free Press., 2008.

WILLAMON, Aaron. **The value of Performing from Memory**. *Psychology of Music*, v.27, n.1, 1999, p.84-95.