

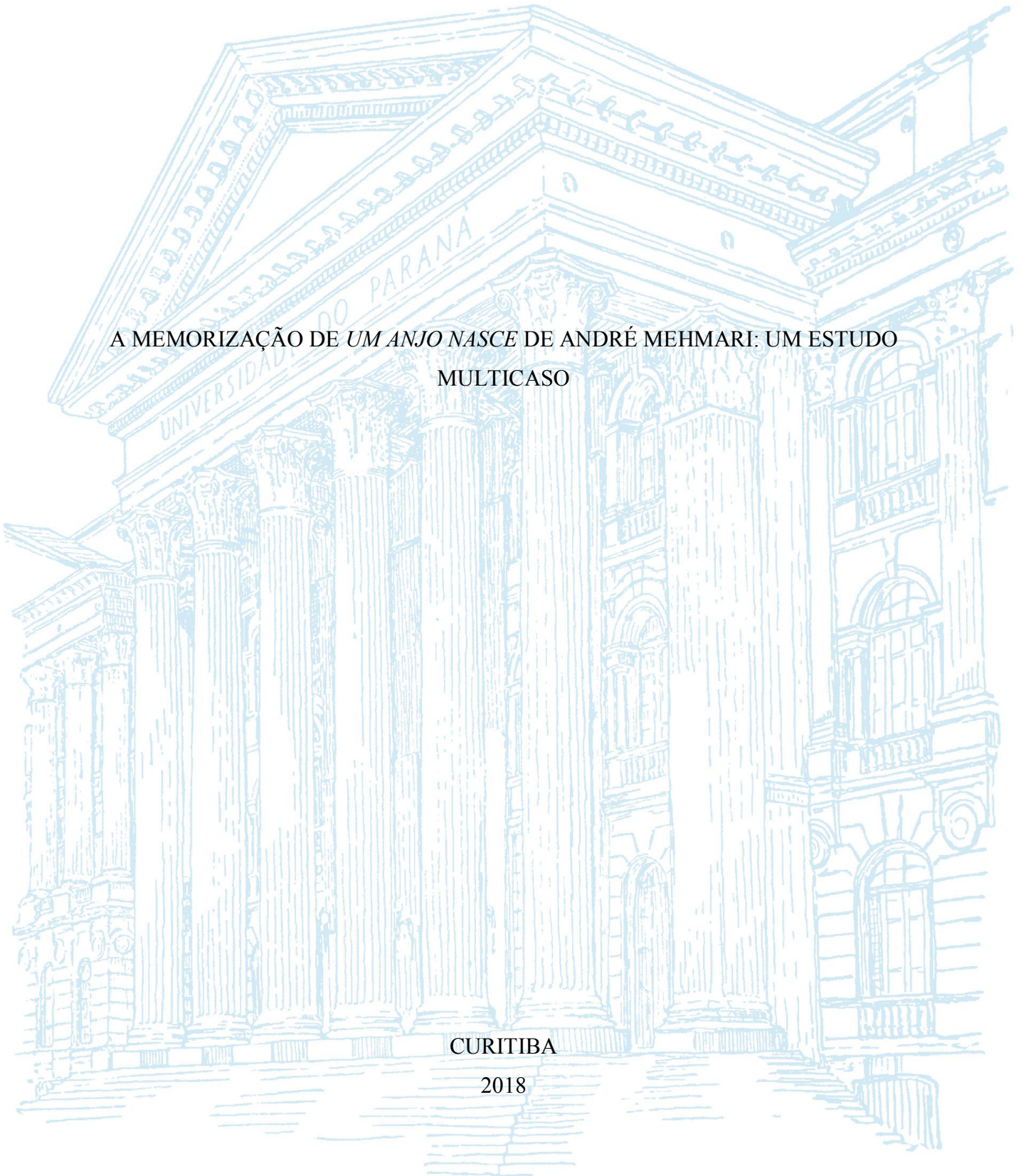
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BRUNA KAISER WASEM

A MEMORIZAÇÃO DE *UM ANJO NASCE* DE ANDRÉ MEHMARI: UM ESTUDO  
MULTICASO

CURITIBA

2018



BRUNA KAISER WASEM

A MEMORIZAÇÃO DE *UM ANJO NASCE* DE ANDRÉ MEHMARI: UM ESTUDO  
MULTICASO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração em Educação e Cognição Musical, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Danilo Ramos

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)  
(Elaborado por: Sheila Barreto CRB9-1242)

Wasem, Bruna Kaiser

A memorização de Um Anjo Nasce de André Mehmani: um estudo multicaso. / Bruna Kaiser Wasem – Curitiba, 2018.  
145 f.

Orientador : Prof. Dr. Danilo Ramos  
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Expertise Musical. 2. Performance. 3. Piano. 4. Memorização Musical I.Título.

CDD 780

Ata centésima quinquagésima oitava, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu a mestranda Bruna Kaiser Wasem. No décimo terceiro dia de março de dois mil e dezoito, às catorze horas, na sala 208, no Departamento de Artes, do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **Danilo Ramos (UFPR)**, orientador, **Cristina Capparelli Gerling (UFRGS)** e **Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)** designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Música, para a sessão pública de defesa da dissertação intitulada: “**A Memorização de *Um Anjo Nasce de André Mehmani: Um Estudo Multicaso***”, apresentada por Bruna Kaiser Wasem. A sessão teve início com a apresentação oral da mestranda sobre o estudo desenvolvido. O senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra à primeira examinadora, sendo concedido à candidata tempo para as respostas; concedeu-se a palavra à segunda examinadora, para as suas arguições, seguidos pela defesa da candidata. Na sequência, o Professor **Danilo Ramos** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reuniu-se em sigilo para avaliação final da candidata. Em seguida, o senhor Presidente declarou APROVADA a candidata, que RECEBERÁ o título de **Mestre em Música** após a observância do disposto no Art. 45 da Resolução 32/17 do CEPE, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no décimo terceiro dia de março de dois mil e dezoito. XXXXXXXXXXXXXXXX

  
**Dr. Danilo Ramos**  
(UFPR)

  
**Dr.ª Cristina Capparelli Gerling**  
(UFRGS)

  
**Dr.ª Rosane Cardoso de Araújo**  
(UFPR)



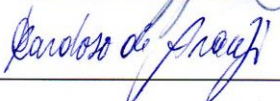
  
**Bruna Kaiser Wasem**

## PARECER

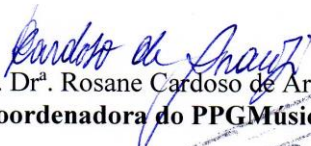
Defesa de dissertação de mestrado de **Bruna Kaiser Wasem** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Danilo Ramos**, **Cristina Capparelli Gerling** e **Rosane Cardoso de Araújo**, arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: "**A Memorização de *Um Anjo Nasce de André Mehmari: Um Estudo Multicaso***".

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
<b>Danilo Ramos</b> (UFPR)		APROVADO
<b>Cristina Capparelli Gerling</b> (UFRGS)		APROVADA
<b>Rosane Cardoso de Araújo</b> (UFPR)		aprovado

Curitiba, 13 de março de 2018.

  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosane Cardoso de Araújo  
Coordenadora do PPGMúsica



## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer a Deus, o autor da Vida, por ter permitido que este sonho se tornasse realidade. Ele é aquele que me dá equilíbrio, traz inspiração e me impulsiona a avançar e querer dar o melhor de mim.

Agradeço aos meus pais por todo o apoio, incentivo, paciência, amor incondicional e por terem me ensinado que é preciso batalhar nesta vida.

Agradeço imensamente a todos os participantes desta pesquisa pelo tempo despendido e pela grande contribuição realizada.

Às queridas Marina, Vera e Lilian, amigas que encontrei nessa caminhada e que são pessoas incríveis.

Aos amigos de longe e de perto, que tenho a certeza de que torcem sinceramente por mim. Não quero ser negligente e deixar de citar algum nome, por isso um agradecimento geral a todos os que se incluem nesse grupo e que sabem da minha estima.

Agradeço também aos colegas e membros (atuais e antigos) do GRUME – Grupo de Pesquisa Música e Emoção, pelas contribuições feitas a este trabalho por meio de críticas construtivas, sugestões e por todo o aprendizado e trocas desde a minha entrada no grupo.

Um agradecimento especial ao colega Vinicius que de forma gentil e solícita sugeriu a utilização da peça musical selecionada nesta pesquisa.

Não poderia deixar de mencionar amigos e queridos irmãos da IBAE - Igreja Batista Avenida dos Estados, pelas orações, pelo compartilhar, por todo o apoio e por compreenderem a minha ausência em algumas atividades no decorrer deste período.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Paraná por viabilizarem a realização deste estudo.

Ao Gabriel, secretário do PPGMúsica da UFPR, sempre prestativo e muito atencioso.

Gostaria ainda de agradecer às professoras Rosane Cardoso de Araújo e Cristina Capparelli Gerling por terem aceitado ao convite para compor a banca e pelas contribuições já realizadas até o momento.

Finalmente, um agradecimento especial ao meu orientador, professor Danilo Ramos, por sua competência, diligência, ética, paciência e por me instigar no decorrer destes dois anos. Um ser humano de muito respeito, amigo e que exerce a sua profissão com muito amor.

Muito obrigada a todos vocês!

## EPÍGRAFE

*“A música exprime a mais alta filosofia numa linguagem que a razão não compreende”.*

**Arthur Schopenhauer**

## RESUMO

Este estudo multicaso buscou investigar as estratégias cognitivas empregadas por pianistas de diferentes formações musicais, na memorização de uma mesma peça musical. Para esse propósito, a amostra foi composta por um pianista com formação predominantemente em música de concerto; um pianista com formação predominantemente em música improvisada; e dois pianistas que desenvolvem suas carreiras em ambos os estilos musicais (música de concerto e música improvisada). Com o objetivo de memorização, todos eles estudaram a peça “*Um anjo nasce*” (André Mehmani), do álbum “*...de árvores e valsas*” lançado em 2008. O pianista de concerto recebeu a partitura da peça; o pianista da música improvisada recebeu a guia cifrada; e os dois pianistas com formação híbrida receberam ambas, tendo a liberdade de escolher uma e/ou outra conforme a sua preferência. Por meio de um procedimento quase experimental, foram realizadas gravações audiovisuais de cinco sessões de estudo de cada pianista no período médio de cinco semanas. Em cada sessão, foram realizadas entrevistas semiestruturadas, estudo e memorização da peça e, por fim, um teste de memória para verificar o quanto cada um deles havia memorizado. Em seguida, 24 juízes (pianistas, professores e estudantes de piano experientes) foram selecionados para responder um questionário online sobre a qualidade da performance, qualidade da memorização, semelhança da performance com a obra original, nível de expressividade da performance, quantidade de hesitações percebidas, quantidade de erros identificados, comentários e sugestões acerca das performances dos pianistas. Os juízes receberam a gravação original da peça executada pelo compositor e o áudio do último teste de memória de cada pianista. O teste ANOVA apontou superioridade dos aspectos relacionados à memorização da peça por parte de um dos pianistas de formação híbrida para todas as questões avaliadas. Pode-se inferir que essa superioridade esteja relacionada à *expertise* do instrumentista, ao uso de estratégias empregadas por ele para a memorização durante o seu estudo deliberado, à familiaridade do pianista com o material musical e a capacidade de desenvolver um mapa mental da peça de maneira sistemática ao longo do estudo. Além disso, os resultados mostraram que pianistas de formação híbrida e com grande experiência em ambas as tradições musicais (de concerto e improvisada) parecem se apropriar das estratégias cognitivas disponíveis por meio do aprendizado proveniente das duas vertentes. Esse aprendizado parece ampliar o nível de compreensão musical do pianista, além de gerar um ganho na qualidade de sua performance. Os resultados foram discutidos com os dados provenientes de estudos sobre os guias de execução de Roger Chaffin e de outros autores que abordam a temática da memorização.

Palavras-chave: *expertise* musical; performance; memorização; piano brasileiro.



## ABSTRACT

This multi-case study aimed to investigate cognitive strategies used by pianists with different musical backgrounds for memorizing the same musical piece. For this purpose, the sample comprised a pianist whose practice was predominantly in concert music during his lifetime; a whose practice was predominantly in improvised music during his lifetime; and two pianists whose practice was predominantly in both music styles (concert and improvised music). All of them studied the piece called "Um anjo nasce" (André Mehmani) from the album "...de árvores e valsas", released in 2008 intending to memorize it. The concert pianist received the complete piece score; the improvised music pianist received its lead sheet; finally, the two hybrid-style pianists received both the score and the lead sheet. These last two musicians were free to choose scores according their preferences. Through a quasi-experimental procedure, five audio-visual study sessions with each pianist were recorded during the period of five weeks in average. In each session, semi-structured interviews were realized, musical piece was studied and memorized and, finally, a memory test was applied to verify how much each musician had memorized the piece. After the sessions, 24 judges (pianists, teachers and experienced piano students) were selected to answer an online questionnaire about performance quality, memorization quality, similarity of their own performance compared to the original musical piece, level of performance expressiveness, quantity of perceived hesitations, the number of identified errors, and comments / suggestions about pianists performances. The judges received the original piece played by Mehmani and the last memory test recorded by each pianist. ANOVA indicated that one of the hybrid-style pianist demonstrated superiority in the memorization of the musical piece for all evaluated questions. It can be inferred that this superiority was due his own expertise, the use of memorization strategy changes employed during his free study, the pianist's familiarity with the musical material, and the ability to develop a mental map of the piece during his study sessions. In addition, results showed that hybrid-style pianists with extensive experience in both (concert and improvised) musical traditions seem to take advantage from cognitive strategies available through learning from both traditions. This learning seems to increase the pianist's level of musical understanding, besides generating a quality gain to his performance. Results were discussed with data from Roger Chaffin studies about performance cues and other authors that deal with the memorization subject.

Keywords: musical expertise; performance; memorization; Brazilian piano.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Partitura utilizada pelos participantes da presente pesquisa .....	39
Figura 2 - Melodia com harmonia cifrada utilizada pelos participantes da presente pesquisa	40
Figura 3 - Médias gerais atribuídas pelos juízes sobre as performances de memória dos quatro pianistas participantes da pesquisa para cada uma das categorias mensuradas nas questões de 01 a 04 presentes no questionário.....	45
Figura 4 - Médias gerais das porcentagens atribuídas a respostas “sim” sobre as performances de memória dos quatro pianistas participantes da pesquisa para cada uma das categorias mensuradas nas questões de 05 a 08 presentes no questionário.....	47
Figura 5 - Médias gerais atribuídas pelos juízes sobre as performances de cada um dos quatro pianistas participantes da pesquisa para cada uma das categorias mensuradas nas questões de 01 a 04 presentes no questionário.....	49
Figura 6 - Médias das porcentagens atribuídas às respostas “sim” pelos juízes sobre as performances de cada um dos quatro pianistas participantes da pesquisa para cada uma das categorias mensuradas nas questões de 05 a 08 presentes no questionário.....	51

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Pesquisas empíricas sobre memorização musical .....	25
Tabela 2 - Familiaridade do participante com a peça selecionada para o estudo .....	52
Tabela 3 - Escuta do áudio com a performance original executada pelo compositor da peça .	53
Tabela 4 - Versão estudada pelos pianistas .....	53
Tabela 5 - Principais estratégias empregadas pelos pianistas na memorização da peça .....	54
Tabela 6 - Resposta à pergunta sobre o que cada pianista considera mais difícil na memorização musical .....	56
Tabela 7 - Resultado descritivo do processo de memorização de cada pianista .....	57
Tabela 8 - Variáveis quantitativas do estudo piloto (memorização) .....	103
Tabela 9 - Variáveis quantitativas do estudo piloto (dados complementares) .....	103
Tabela 10 - Variáveis qualitativas do estudo piloto .....	104

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
<b>2</b>	<b>REVISÃO DA LITERATURA</b> .....	18
2.1	PERFORMANCE MUSICAL E A PRÁTICA DELIBERADA.....	18
2.2	MEMORIZAÇÃO E PERFORMANCE MUSICAL.....	20
2.3	GUIAS DE EXECUÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE ESTUDO .....	31
2.4	GUIAS DE EXECUÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE ESTUDO POR PIANISTAS DE DIFERENTES FORMAÇÕES .....	34
<b>3</b>	<b>MÉTODO</b> .....	37
3.1	ESTUDO DE CASO-PILOTO .....	38
3.2	EXPERIMENTO .....	38
3.2.1	Procedimentos .....	40
3.3	ANÁLISE DE DADOS .....	42
<b>4</b>	<b>RESULTADOS</b> .....	44
4.1	DADOS QUANTITATIVOS .....	44
4.2	DADOS QUALITATIVOS .....	52
4.3	SÍNTESE DOS RESULTADOS .....	57
<b>5</b>	<b>DISCUSSÃO</b> .....	60
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	72
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	74
	<b>APÊNDICES</b> .....	78
	APÊNDICE I - Carta-convite: Participação em Pesquisa (Estudo Piloto) .....	79
	APÊNDICE II - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Estudo Piloto).....	80
	APÊNDICE III - Carta-convite: Participação em Pesquisa .....	81
	APÊNDICE IV - Questionário sobre condições do participante para participação em pesquisa.....	82
	APÊNDICE V - Termo de Consentimento Livre e Esclarecido .....	83
	APÊNDICE VI - Protocolo de pesquisa .....	84
	APÊNDICE VII - Diário de estudo.....	87
	APÊNDICE VIII - Roteiro para a primeira entrevista semiestruturada.....	88
	APÊNDICE IX - Roteiro para a segunda entrevista semiestruturada.....	89
	APÊNDICE X - Roteiro para a terceira e quarta entrevistas semiestruturadas .....	90

APÊNDICE XI - Roteiro para entrevista retrospectiva .....	91
APÊNDICE XII - Roteiro para entrevista final (Estudo Piloto).....	92
APÊNDICE XIII - Formulário de avaliação de performance musical memorizada.....	93
APÊNDICE XIV - Estudo de caso-piloto (Experimento) .....	95
APÊNDICE XV - Relatos do estudo de caso-piloto.....	97
APÊNDICE XVI - Resultados do estudo de caso-piloto.....	103
APÊNDICE XVII - Breve discussão do estudo de caso-piloto .....	106
APÊNDICE XVIII - Relatos do estudo de caso .....	108
<b>ANEXOS</b> .....	123
ANEXO I - Partitura da peça proposta no estudo.....	124
ANEXO II - Melodia com a harmonia cifrada .....	126
ANEXO III - Partitura com anotações de Giovanni Kepler .....	128
ANEXO IV - Partitura cifrada com anotações de Idalina.....	130
ANEXO V - Partitura cifrada com anotações de Heitor.....	132
ANEXO VI - Partitura com anotações de Dimitri .....	134
ANEXO VII - Partitura com anotações de Antoni .....	136
ANEXO VIII - Diários de estudo dos participantes .....	137

## APRESENTAÇÃO

Os meus estudos em música tiveram início na cidade de Marechal Cândido Rondon, localizada no interior do Paraná. O interesse pelo piano surgiu quando fui à casa de uma colega da escola e a vi tocando pela primeira vez. Eu me encantei com aquela possibilidade e disse aos meus pais que gostaria de aprender a tocar tal instrumento. Eles procuraram por uma escola de música e com onze anos de idade comecei as aulas de piano, com a professora Lizia Campos, a quem sou grata por ter me apresentado o universo musical de uma forma motivadora e por ter sido uma das pessoas que mais me incentivou a optar pela música como profissão. No início, eu tinha apenas um teclado, mas todo sábado eu ficava a manhã toda estudando num piano da escola. Ao perceberem a minha dedicação e desenvoltura, meus pais com muito esforço puderam comprar um piano acústico, após três anos de estudo do instrumento.

Em 2008 mudei para Curitiba para cursar a Licenciatura em Música na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Tive aulas de piano com o professor Sérgio André, que me apresentou um repertório mais contemporâneo e também algumas aulas com a professora Margareth Milani. Ambos acrescentaram muito para a minha formação pianística. Concomitante a licenciatura, cursei o bacharelado em Musicoterapia na Faculdade de Artes do Paraná, onde recebi instrução e muito incentivo para seguir com pesquisa. Esse curso expandiu a minha mente ao tomar contato com outras possibilidades de uso da música, como forma de produção de saúde. Após concluir as duas graduações, cursei a Especialização em Pedagogia do Instrumento e Performance, com ênfase no piano, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Campus I da UNESPAR.

No decorrer do meu estudo pianístico, com ênfase na formação de música de concerto, a minha habilidade para a leitura e interpretação musical de partituras foi muito incentivada e valorizada, mas a memorização foi sendo deixada para segundo plano. Como pianista, a memorização sempre foi algo que me interessou como meta de um aprendizado musical incorporado. Assistir a performances de memória me fascina e me faz almejar desenvolver mais essa habilidade, assim como a expressividade que acredito ser proporcionada por um maior envolvimento físico, mental e emocional com a obra tocada.

O interesse pessoal pelas práticas deliberadas surgiu em 2013, durante a participação no curso de especialização, em que vários professores abordaram o assunto em suas aulas. Um dos módulos ministrados pela professora Daniela Tsi Gerber, de forma mais específica,

tratou do tema “memorização com a utilização dos guias de execução propostos por Chaffin<sup>1</sup>”. No decorrer desse curso, pude colocar em prática algumas estratégias de memorização aprendidas, o que me instigou a pesquisar mais sobre o assunto. Essa investigação preliminar resultou na escrita de uma monografia baseada no aprendizado e memorização de duas obras com a utilização dos guias de execução, o estudo mental e o mapeamento musical. A ideia neste momento de mestrado foi aprofundar a pesquisa sobre a temática da memorização por meio de um estudo exploratório que considerou não apenas a música de concerto, mas que também incluiu a música brasileira improvisada.

Ao tomar conhecimento dos grupos de pesquisa do PPGMúsica da UFPR, logo me interessei pelo GRUME, por se tratar de um grupo em que um dos focos de pesquisa está na aquisição e desenvolvimento da *expertise* musical no piano brasileiro. Jean Pscheidt, amigo e colega da graduação, gentilmente sugeriu a minha participação no GRUME ao conversarmos sobre a minha ideia de pesquisa e aspiração por cursar um mestrado acadêmico. Na época, também trabalhávamos na mesma escola de música.

A temática da música de concerto *versus* música improvisada também é algo com o qual me identifico. Penso que os currículos e cursos de música no Brasil poderiam valorizar mais a riqueza existente em nossa diversidade e evitar a disseminação de ideias que promovem divisão no meio artístico com juízos de valor sobre qual seria a “melhor” música. É praticamente impossível delimitar até onde vai a influência de cada uma destas vertentes em nossa arte. Independente do gênero musical, eu acredito que esse estudo possa contribuir e incentivar outros pianistas, professores de música e também músicos de outros instrumentos a refletirem e quem sabe aprender com a experiência de cada caso apresentado aqui.

Como pesquisadora, penso que este é mais um passo para continuar avançando na busca pelo conhecimento de temas tão pertinente para o campo da Cognição e Educação Musical. O uso efetivo de estratégias da prática deliberada para a memorização é um assunto que me interessa cada vez mais e me instiga a pesquisar e também colocar em prática no meu estudo musical e em meu trabalho com o ensino do piano, assim como outras questões envolvendo memória e música.

---

<sup>1</sup> Roger Chaffin é professor de Psicologia na Universidade de Connecticut (EUA). Em sua pesquisa, ele estudou os processos cognitivos envolvidos na performance musical. Seus estudos de caso longitudinais sobre músicos experientes que se preparam para a performance, fornecem um novo nível de compreensão dos processos psicológicos envolvidos.

## 1 INTRODUÇÃO

O processo de preparação da performance pianística é um dos temas pertinentes para uma atual discussão e reflexão em educação musical e cognição. Galvão (2006) aponta a existência de dimensões cognitivas e físicas necessárias para que uma performance aconteça de fato. Esse autor afirma que há um plano cognitivo que permite ao indivíduo estabelecer a comunicação de um discurso musical que faça sentido para o ouvinte e um plano físico que realiza as ações motoras no instrumento, envolvendo as tomadas de decisão do músico durante a sua interpretação de uma obra.

Músicos de diferentes níveis de habilidades passam pelo processo de preparação da performance musical de alguma forma ao interpretar uma obra, seja por meio de uma prática deliberada, seja de modo mais informal e sem muito planejamento. A prática musical deliberada pode ser descrita como o planejamento consistente da prática instrumental por meio de atividades e estratégias de estudo que visam aperfeiçoar a performance e solucionar os problemas encontrados, sejam eles de ordem técnica, interpretativa ou expressiva (Chaffin, Imreh & Crawford, 2002). A prática deliberada envolve um esforço consciente por parte do indivíduo para alcançar objetivos predefinidos e assim obter um ótimo rendimento em determinada atividade (Ericsson, Krampe & Tesch-Römer, 1993). O que está implícito na prática musical é que para se chegar a uma apresentação pública, isto é, com uma plateia ouvinte, existem etapas de estudo e assimilação musical da obra ou repertório a ser apresentado.

A memorização pode estar envolvida no estudo se esta for uma opção do intérprete para a apresentação de sua performance (Wildt, Carvalho & Gerling, 2008). Como apontado por Gerber (2012, p.1) “o estudo dos processos empregados por músicos para memorizar é uma das vertentes mais atuais de pesquisa e diz respeito à prática deliberada”. Falar sobre a memória significa lidar com a capacidade que o ser humano tem para a codificação, o armazenamento e a recuperação das informações captadas pelos órgãos dos sentidos (Sternberg, 2010). Existem, no entanto, diversas formas de classificação da memória, as quais foram observadas no decorrer da pesquisa. Uma delas em especial nos ajuda a situar o estudo com base na duração da informação retida, dividindo a memória em três tipos: sensorial, de curto prazo (memória de trabalho ou temporária) e memória permanente ou de longo prazo (Eysenck & Keane, 2007).



Em música, e em especial para os pianistas, essa capacidade de memorizar possui uma complexidade demonstrada na própria execução instrumental, ao considerar o aprendizado de uma obra desde a fase inicial de estudo da mesma (Chaffin, Imreh, Lemieux & Chen, 2003). Também é possível destacar o seu valor e utilidade no contexto da música improvisada. Aaron Berkowitz (como citado em Elliott & Silverman, 2015, p. 254) explica que:

ser capaz de improvisar é, amplamente, ser capaz de cultivar e acessar várias formas de sistemas de memória: memória implícita (que não depende da consciência consciente) e memória explícita (que envolve a lembrança consciente), assim como a memória declarativa (saber que) e memória procedimental (saber como). (...) a memória declarativa envolve o conhecimento considerado conscientemente disponível enquanto na memória procedimental (procedural) o conhecimento é implícito e na maior parte, indisponível para a nossa consciência consciente. Quando nós estamos improvisando, nosso grau de “consciência” e memória afeta como nós improvisamos – para bem ou para mal.

O desenvolvimento de uma prática deliberada também pode ser considerado como uma etapa fundamental quando se trata de memória em música. Assim, o foco deste trabalho está no estudo da memória musical de pianistas, com vistas a contribuir para a aquisição da *expertise* no piano brasileiro<sup>2</sup>. Como público alvo, foram considerados pianistas de diferentes formações: música de concerto e música improvisada, com destaque para os seus respectivos processos de memorização musical.

Segundo Chaffin, Logan e Begosh (2012), as falhas de memória são inevitáveis na execução ao vivo. Estes autores afirmam que, “um músico pode passar anos sem ter problemas de memória, mas isso pode eventualmente acontecer”. Além disso, desenvolver estratégias para que incidentes não ocorram ou ainda subterfúgios para esses momentos, pode ser fundamental para uma execução musical de alto nível e refinamento.

Ao considerar a excelência musical como alvo, é possível encontrar na literatura alguns subsídios para o direcionamento da investigação realizada neste trabalho. Em artigo sobre o estudo da *expertise*, Chi (2006) distingue duas abordagens para o estudo das características dos *experts*: abordagem da *expertise* absoluta (“*absolute approach*”) e abordagem da *expertise* relativa (“*relative approach*”). Os pesquisadores da abordagem absoluta estudam o indivíduo excepcional, aquele com habilidades inatas, como por exemplo aquelas pessoas consideradas universalmente como “gênios” da música e até mesmo casos

---

<sup>2</sup> Na presente pesquisa, o piano brasileiro refere-se à música instrumental brasileira e considera dois gêneros musicais: a música de concerto (Lehmann, Sloboda & Woody, 2007) por pianistas brasileiros e a música improvisada (Bahiana, 1979), também conhecida como “Música Popular Instrumental Brasileira” (Rodrigues, 2006), “Música Instrumental ou Jazz Brasileiro” (Piedade, 2005); caracterizada principalmente pela interação contínua entre a música brasileira e o jazz norte americano.

raros de pessoas que podem apresentar habilidades surpreendentes de memorização, atenção prodigiosa a detalhes e o que é conhecido por hiperfoco<sup>3</sup> (Rangel Júnior & Loos, 2011), que também pode aparecer associado ao estado de fluxo (Kaufmann, Kalbfleisch & Castellanos, 2000; Csikszentmihalyi, 1990). Já os pesquisadores da abordagem relativa estudam os *experts* em comparação aos novatos. *Experts* são todos aqueles músicos reconhecidos por seus pares como tal. Na presente pesquisa, um *expert* será considerado como o indivíduo que alcançou um nível mais alto de proficiência no piano em comparação aos pianistas iniciantes ou novatos. Portanto, entende-se a *expertise* como um nível de proficiência possível de ser alcançado pela maioria dos alunos, por meio do aprendizado, estudo e prática deliberada.

A partir da Filosofia da Educação Musical proposta por Elliott e Silverman (2015), pretende-se contribuir para um aprimoramento na formação de estudantes do piano brasileiro de concerto e improvisado. Acredita-se que esta pesquisa possa trazer novas reflexões para o desenvolvimento musical de diversos pianistas com pouca ou nenhuma familiaridade com o estudo deliberado, apresentar aos professores de piano algumas estratégias deliberadas a serem utilizadas com seus alunos para a memorização de peças no contexto musical em questão e contribuir para o desenvolvimento de pesquisas futuras em aquisição da *expertise* musical.

O objetivo da presente pesquisa foi investigar as estratégias cognitivas empregadas por pianistas de formações distintas, na memorização de uma mesma obra musical. Os objetivos específicos foram: (a) submeter os participantes da pesquisa à memorização de uma peça brasileira para piano solo; (b) investigar quais as estratégias de estudo utilizadas, a partir da descrição do modo como selecionam e aplicam estratégias de memorização em suas práticas deliberadas; (c) por meio de entrevistas, gravações, diários de estudo e relatos verbais de cada caso, identificar, analisar e comparar os processos cognitivos relacionados à memorização da peça em questão pelos pianistas, em função de suas formações musicais.

---

<sup>3</sup> Capacidade que o indivíduo tem em estar muito atento. Se algo for alvo de sua atenção e se for suficientemente estimulante, o indivíduo é capaz de permanecer horas hiperfocado em determinada tarefa ou pensamento.

## 2 REVISÃO DA LITERATURA

### 2.1 PERFORMANCE MUSICAL E A PRÁTICA DELIBERADA

A performance musical é uma atividade que envolve consciência corporal (por meio de movimentos escolhidos pelo instrumentista durante o ato performático), memória (por meio de estratégias escolhidas por ele para adquirir e automatizar a música a ser executada) e consciência (por meio do uso de seu conhecimento musical adquirido previamente ao ato performático):

A performance é entendida como o ato momentâneo da apresentação musical, a execução como a segunda etapa de estudo (que envolve a performance) e a prática instrumental como todo o processo que envolve o trabalho do instrumentista, desde o aprendizado e aprimoramento do repertório, memória e movimentos até a apresentação pública (que contém a execução e, logicamente, a performance) (Cerqueira, Zorzal & Ávila, 2012, p. 100).

A consciência pode ser considerada como um dos aspectos indispensáveis à performance e à prática instrumental, sendo um termo bastante evidente na literatura sobre a memória. Segundo Cerqueira *et al.* (2012, p. 99), consciência é uma “intervenção voluntária do indivíduo no processo, referindo-se a ações internalizadas ou atividades mentais. Ela altera os demais elementos de atividade de acordo com a descoberta de novas digitações, tipos de toque, sonoridades e concepções da obra musical”. Snyder (2000) alega que a consciência interfere diretamente no processo de memorização musical, pois “quando informações são ensaiadas de forma consciente, elas voltam para o foco de conscientização da memória de curto prazo, e aí então, torna-se possível que ocorra o armazenamento na memória de longo prazo permanente”, ou seja, tocar um instrumento de forma consciente significa ter o controle ou o domínio do conhecimento expresso por meio dos sons, capacidade que poder ser desenvolvida com estudo deliberado e disciplina.

Chaffin *et al.* (2002) destacam algumas das características de uma prática musical efetiva, alegando que esta é uma habilidade que precisa ser aprendida; trata-se de um trabalho árduo e leva tempo, visa a melhoria, requer auto avaliação constante e envolve uma busca contínua por melhores maneiras de se fazer as coisas. Do ponto de vista da cognição musical, a “prática efetiva” pode ser considerada como um sinônimo de prática deliberada, pois o seu conceito faz referência à excelência musical no tocante a performance artística (Williamon, 2004 como citado em Santos & Hentschke, 2009). Com base em resultados de pesquisas

sobre a temática realizada com músicos *experts*, destaca-se o uso da aplicação flexível de estratégias para o problema em questão, a distribuição estratégica do tempo de prática com base na dificuldade, a organização da prática em ciclos de trabalho e execução e a utilização da estrutura formal da música para a organização da prática (Chaffin *et al.*, 2002).

No que diz respeito à memorização pianística e sua relação com a prática deliberada, alguns autores trazem essa discussão para o campo da *expertise*. Apresentam não apenas justificativas para o uso de uma prática deliberada, mas também exemplos de situações bem sucedidas, a fim de revelar o valor do seu desenvolvimento e aplicabilidade no estudo e aperfeiçoamento instrumental de aprendizes. Em situações em que o músico almeja apresentar resultados artísticos convincentes em suas apresentações, a memorização é apontada pela literatura científica como facilitadora de uma maior expressividade e envolvimento do intérprete com o instrumento e a música tocada. Nesse sentido, Wildt *et al.* (2008) afirmam que:

a existência de uma relação de reciprocidade no que se refere às funções do aprendizado e da memória nos leva a crer que a importância da capacidade de memorizar não se limita ao momento da execução em si. O processo de aquisição das habilidades exigidas na execução pianística também envolvem a memória, sendo que cada vivência de aprendizado pode ter influência sobre a forma com que novos conhecimentos serão adquiridos no futuro. Desenvolver a memória é, portanto, uma das maneiras de se assegurar a construção de bases sólidas para o aperfeiçoamento das aptidões musicais.

Como um dos recursos de estudo deliberado encontrados na literatura, o princípio de mapeamento musical “é derivado de técnicas desenvolvidas dentro do campo de aperfeiçoamento da memória” (Wildt *et al.*, 2008). Esses autores mencionam a técnica de mapeamento proposta por Shockley<sup>4</sup>, cuja base está nos princípios de organização da memória e utilização da associação entre imagens gráficas e estruturas musicais. “O processo de memorização proposto por Shockley envolve basicamente duas atividades: o estudo da partitura longe do instrumento e a confecção de mapas que destaquem os elementos mais importantes da peça”. Assim, essa técnica procura tornar o processo de memorização mais rápido e eficiente, com a retenção e fixação das informações contidas na partitura.

Outra estratégia da prática deliberada encontrada na literatura é o estudo mental (“*mental practice*”), que se apresenta como o ensaio mental de uma tarefa específica na

---

<sup>4</sup> Rebecca Payne Shockley é professora de Pedagogia do Piano e coordenadora da Classe de Piano da Universidade de Minnesota. Autora de “*Mapping Music: For Faster Learning and Secure Memory - A Guide for Piano Teachers and Students*”, (A-R Editions, 1997, 2001).

ausência do real movimento físico ou a imaginação deste (Palmer<sup>5</sup>, 2006). Um exemplo é a prática da memorização prévia de cada trecho musical, ou seja, o exercício da evocação mental dissociada da execução ao instrumento. Como um processo reflexivo, é uma possibilidade de constructo para o mapeamento musical da obra estudada e o estímulo da utilização de outras vias, além da cinestésica, visual e auditiva. Deste modo, a prática mental pode constituir uma alternativa complementar para o estudo e memorização musical.

Por fim, destaca-se o uso dos guias de execução<sup>6</sup> (GEs), originalmente denominados por “*performance cues*”, criados por Roger Chaffin e que funcionam como “recursos musicais que o músico pensa durante a performance” (Chaffin *et al.*, 2002). Esses guias são marcações que o músico pode fazer na partitura enquanto estuda, a fim de apreender todas as informações necessárias e relevantes para uma performance de memória, o que pode resultar na construção de um roteiro de memorização, isto é, o mapeamento musical das obras estudadas. Esse mapeamento consiste em um plano mais detalhado, abrangente e cognitivo da peça musical ao nível da memória conceitual (declarativa), ou seja, aquela que pode ser expressa por meio da linguagem.

A partir desta breve revisão sobre a performance musical e a prática deliberada, o tópico a seguir apresentará conceitos e definições relacionados ao processo cognitivo da memorização musical para a performance.

## 2.2 MEMORIZAÇÃO E PERFORMANCE MUSICAL

Em seu livro intitulado *Music and Memory: an introduction*, Snyder (2000) apresenta uma série de conceitos para elucidar a relação entre música e memória. *Nesse sentido, o autor afirma que “a partir da perspectiva fisiológica atual, memória é a capacidade das células nervosas (neurônios) no cérebro para alterar a força e o número de suas conexões entre si de forma que se estendam ao longo do tempo”*. Do ponto de vista das ciências cognitivas, Cerqueira *et al.* (2012) associam a memória a um armazenamento das informações adquiridas por meio de estímulos internos e externos, podendo ser ordens de movimento automatizadas ou saberes racionais e intuitivos.

De acordo com Snyder (2000; 2016), os processos de memória são funcionais e não estruturais e estão relacionados aos intervalos de tempo sobre os quais a informação pode

---

<sup>5</sup> Caroline Palmer é professora do Departamento de Psicologia na McGill University. Sua pesquisa tem ênfase na Neurociência Cognitiva da Performance.

<sup>6</sup> Tradução do termo original pelo prof. Dr. Luiz Cláudio Barros.

persistir no cérebro e no corpo. O autor apresenta três processos de memória: (a) memória ecoica: componente da memória de curto prazo encarregado de reter a informação auditiva, sendo capaz de armazenar grandes quantidades de informação auditiva durante um breve período de tempo (entre três e quatro segundos); (b) memória de curto prazo: trata-se da capacidade de cada pessoa em reter uma pequena quantidade de informação na mente em um estado ativo e prontamente disponível durante um curto período de tempo, cuja duração envolve alguns segundos e que pode armazenar uma quantidade indeterminada de informação; (c) memória de longo prazo: componente da memória que obtém as informações da memória de curto prazo e as armazena, possuindo capacidade limitada de armazenamento, cujas informações ficam nela estocadas por tempo ilimitado. Esses três processos são distintos e foram exemplificados por Snyder da seguinte forma:

A memória ecoica e o processamento inicial proporcionam a nossa experiência imediata do momento presente da música no foco da conscientização e ajudam a segmentá-la em unidades gerenciáveis; a memória de curto prazo estabelece a continuidade e a descontinuidade desse momento com o passado imediato; e a memória de longo prazo fornece o contexto que lhe dá significado, relacionando o momento a um quadro maior de experiência contínua e conhecimento prévio (Snyder, 2000, p. 15).

Dessa maneira, em música, esses processos estão relacionados a três diferentes níveis de tempo da experiência musical: nível de fusão de eventos, nível de agrupamento melódico e rítmico e nível de forma musical. Segundo o autor, os três tipos de processamento definem três escalas de tempo básicas nas quais ocorrem eventos e padrões musicais.

Com relação aos processos descritos, esquemas e categorias são considerados conjuntos de memória. Esquemas consistem em representações abstratas maiores da memória que permitem expectativas sobre o progresso dos eventos musicais e sobre muitos outros aspectos da organização musical. Como categorias conceituais, os esquemas são estruturas centrais da memória semântica<sup>7</sup> (Snyder, 2000). Os esquemas também se apresentam como conjuntos organizados de memória sobre sequências de eventos ou cenas físicas e suas características temporais e espaciais, construídos quando se observa regularidades no ambiente. As categorias são responsáveis por estabelecer a conexão entre percepção e pensamento, ou seja, permitem que a experiência seja codificada e armazenada na mente. Tratam-se de termos primários em que muitos tipos de memórias são armazenados e recuperados. O autor destaca que a capacidade de recordar detalhes de uma experiência é em

---

<sup>7</sup> A memória semântica é a que nos referimos quando falamos de "conhecer" em oposição a "lembrar". Grande parte da memória semântica está relacionada às categorias abstratas de linguagem (Snyder, 2000, p. 77).

grande parte baseada no nível de detalhamento de categorias. O que se lembra, muitas vezes, consiste em categorias, obtidas pela experiência (Snyder, 2000).

Outro conceito fundamental para a compreensão dos processos cognitivos que envolvem a memória em música é a percepção, definida no presente trabalho como uma “experiência a partir dos processos internos que canalizam e interpretam qualquer informação sensorial real recebida” (Bayles, 2009, p. 41). Existem vários níveis de padrões organizados de fala, música e sons ambientais. Os níveis de organização que nos permitem distinguir os sons que ouvimos são o resultado de determinados aspectos de nossa própria percepção, cognição e memória. Nosso ouvido não capta sons completamente isolados ou um contínuo indiferenciado, mas sim fonemas, palavras, frases, melodias e ritmos, os quais consistem em partes que parecem estar relacionadas, apesar de se apresentarem com diferentes frequências e em momentos diferentes (Snyder, 2000).

O termo “agrupamento” também é um conceito fundamental para a compreensão dos processos de memória, em música. Para Snyder (2000) agrupamento é a “tendência natural do sistema nervoso humano para segmentar a informação acústica do mundo exterior em unidades, cujos componentes parecem estar relacionados formando algum tipo de totalidade”. Nesse sentido, “como um mecanismo básico de ‘fragmentação’, o agrupamento forma sensações em unidades que podem ser armazenadas e mais tarde lembradas” (p. 32). Para exemplificar melhor, Snyder ainda afirma que:

Um agrupamento é para a organização melódica, rítmica ou formal, o que é um objeto para a organização visual e espacial, uma unidade coerente dentro de um conjunto de limites/fronteiras. Fatores de agrupamento no processamento inicial podem favorecer a segmentação ou a continuidade - todo evento musical desenvolve uma conexão com o evento anterior ou se separa dele em algum grau (Snyder, 2000, p. 31).

Como uma forma de agrupamento, a categorização perceptual é um aspecto do processo de memorização que pode ser explicado pela formação de eventos auditivos coerentes a partir de características acústicas separadas. “A categorização é um agrupamento de coisas em uma unidade de nível superior e, nesse sentido, a vinculação de características em um único evento musical torna-o uma categoria auditiva básica”. Tal categorização pode operar em nível conceitual, sendo responsável pela atuação em informações dentro do cérebro (memória) relacionada à sua entrada sensorial. Nesse sentido, as categorias conceituais operam para identificar e generalizar (relacionar através da memória de longo prazo) as unidades perceptivas estabelecidas pela categorização perceptual (Snyder, 2000).

Há ainda um processo de memória que na música aparece relacionado aos processos de agrupamento perceptual, chamado por George Miller de “*chunking*” (Snyder, 2016). Nesse processo ocorre a formação de uma rede consolidada em memória de longo prazo, por meio de um grupo de itens (representações) relacionado por associação, isto é, conexões entre redes de neurônios no cérebro. Esse item maior pode então ser recuperado (ativado como memória de curto prazo), um processo que pode ocorrer em vários níveis. Dessa forma, ocorre uma espécie de compressão hierárquica, que permite o uso mais eficiente da capacidade limitada da memória de curto prazo. A memória “*chunk*” corresponde a um grupo de 3-5 itens relacionados por associação; um agrupamento musical composto por 3-5 notas poderia ser um *chunk*; e uma frase composta por vários desses agrupamentos seria um nível mais elevado de *chunk* (p. 168). Logo, esses “*chunks*” representam “unidades de informação de tamanho cognitivamente gerenciável” e correspondem aos agrupamentos existentes na música, como frases e assim por diante (p. 173).

A partir destas informações, pode-se afirmar que a memorização está relacionada com a forma como uma sequência é capaz de ser transformada em “*chunks*”, o que dependerá da quantidade de repetição, e em limites constituídos por descontinuidades em uma sequência. Quanto mais claramente uma sequência puder ser “fragmentada”, mais provável é que seja recuperada (p. 168).

Snyder (2016) também apresenta algumas distinções entre diferentes tipos de memória de longo prazo: episódica x semântica; explícita x implícita. A memória episódica ou autobiográfica abrange as memórias de situações e eventos específicos. Ela é dinâmica e pode ser alterada pelo próprio ato de recordar. Em contrapartida, a memória semântica corresponde ao conhecimento conceitual geral, de cunho mais abstrato e, muitas vezes, se desenvolve através da experiência de repetidos episódios semelhantes. “As memórias semânticas são categóricas e consistem em aspectos da música que podem ser categorizados” (p. 169). Em relação à memória explícita e implícita, a distinção diz respeito às memórias acessíveis à consciência e aquelas que não são. “A memória implícita se evidencia na aquisição de habilidades (memória processual ou procedimental) e muitas vezes não pode ser descrita verbalmente pelo indivíduo” (p. 169). A geração inconsciente de expectativas sobre eventos musicais à medida que uma peça se desenrola envolve a memória implícita. “Tornar os esquemas de memória explícitos é um dos objetivos do estudo formal de música” (p. 170).

Tratando-se ainda dos tipos funcionais de memória, na teoria predominante de Baddeley (como citado em Snyder, 2016, p. 170) “a memória de trabalho consiste em várias



partes consideradas como sistemas de memória separados” responsáveis pelo armazenamento e o processamento das informações. Nesse tipo de memória, mantemos a informação enquanto ela nos é útil. Portanto, ela é essencial na tomada de decisões.

Ao adentrar de maneira mais profunda e detalhada sobre os processos cognitivos envolvidos na memorização, o autor afirma que a memória humana associada a pensamentos assume uma forma que não é primariamente linguística. Isso significa que essas informações são processadas e armazenadas sob a forma de representações perceptivas, por meio de imagens abstratas do mundo. O que ocorre muitas vezes nas mais variadas atividades cotidianas é que o indivíduo se perde no processo de aprendizado e, assim, não consegue saber sobre como ativar memórias de longo prazo, isto é, a informação está ali, armazenada de alguma forma, mas por vezes a imagem não está nítida, o que dificulta a identificação ou compreensão do objeto a ser memorizado ou aprendido.

No âmbito musical, as lacunas no estudo da performance são percebidas quando não se consegue recuperar as informações armazenadas na mente, seja por falta de atenção e concentração no processo de aprendizado, seja pelo desconhecimento e não utilização de estratégias eficazes para tal fim. Cerqueira *et al.* (2012) destacam no estudo musical algumas ferramentas classificadas como gerais e idiomáticas. As ferramentas gerais são aquelas que podem ser utilizadas em qualquer instrumento musical: análise dos recursos fisiológicos, estudo lento, estudo com metrônomo, estudo com variação, repetição de trechos, repetição da peça, estudo por pontos de referência, apresentação para grupo restrito, guias de execução e ensaio mental. As ferramentas de estudo idiomáticas constituem-se em técnicas de estudo de um instrumento musical em particular como, por exemplo, o estudo de mãos separadas (piano), o estudo sem pedal (piano) e o estudo da mão esquerda (violão).

Deste modo, faz-se necessário não apenas reconhecer as lacunas no estudo da performance, mas procurar entender em que consiste uma performance musical, quais as características de uma prática musical deliberada e investigar as ferramentas de estudo que podem ser utilizadas para uma memorização eficaz.

A partir de uma revisão na literatura sobre memorização musical foram encontrados trabalhos empíricos, dentre os quais foram selecionados alguns trabalhos de Chaffin e também de autores brasileiros, entre artigos, dissertações e teses, a fim de compor um quadro com um breve panorama das pesquisas sobre essa temática (tabela 1). Os trabalhos em questão tiveram os guias de execução como principal estratégia de prática deliberada para a memorização ou ainda como uma estratégia secundária.

Tabela 1  
**Pesquisas empíricas sobre memorização musical**

FONTE	ANO	TIPO DE DOCUMENTO	PARTICIPANTES	N
Chaffin & Imreh	2002	Artigo	Pianista de concerto	1
Noice, Jeffrey Noice & Chaffin	2008	Artigo	Pianista de jazz	1
Barros	2008	Tese de doutorado	Pianista (o próprio pesquisador)	1
Chaffin, Lisboa, Logan & Begosh	2009	Artigo	Violoncelista	1
Aquino	2011	Dissertação de mestrado	Pianista (a própria pesquisadora)	1
Gerber	2012	Tese de doutorado	Pianistas próximo ao estágio de profissionalização	3
Chaffin, Gerling, Demos & Melms	2013	Artigo	Pianista (a segunda autora)	1
Gonçalves	2014	Tese de doutorado	Pianistas cursando o bacharelado em seriações distintas	3
Bragagnolo	2014	Dissertação de mestrado	Pianista	1
Alves	2015	Dissertação de mestrado	Flautista (o próprio pesquisador)	1
Aquino	2015	Tese de doutorado	Alunos iniciantes de piano (8 a 14 anos)	14
Silvano	2016	Dissertação de mestrado	Pianistas em formação	4
Gerling & Santos	2017	Artigo	Pianistas brasileiros (estudantes)	9

N = número de participantes do estudo.

O primeiro trabalho contido na tabela acima (Chaffin & Imreh, 2002) é um estudo longitudinal realizado em três fases distintas. Seu principal objetivo foi relatar o processo de recuperação de memória para um movimento do Concerto Italiano de J. S. Bach (Presto), a partir da descrição da estrutura formal da peça e decisões sobre os guias de execução. A concertista estudou e memorizou a peça durante o período de 10 meses, sendo 42 sessões práticas gravadas por meio de vídeo e áudio de um total de 57 sessões. 12 sessões não foram gravadas porque consistiram apenas de manutenção do aprendizado, duas foram excluídas por mal funcionamento do equipamento e uma foi excluída por ter se dado durante a discussão da pesquisa. Durante o estudo, a pianista fazia comentários sobre as suas decisões sobre a peça. Essas descrições foram usadas para identificar quais locais, recursos e guias ela praticou mais,

o que causou hesitações quando ela tocou de memória pela primeira vez e quais afetaram sua recordação dois anos depois. Os efeitos da estrutura formal e dos guias de execução nas três atividades indicaram que a pianista usou a estrutura formal como um esquema de recuperação e os guias de execução como pistas para a recordação. Como *experts* da memória em outros domínios, ela se engajou em uma prática estendida, fazendo grandes esforços para garantir que a recordação fosse tão rápida e automática a partir da memória conceitual (declarativa) como da memória motora e auditiva.

A segunda pesquisa inclusa na tabela (Noice, Jeffrey, Noice & Chaffin, 2008) investigou as estratégias de memória de um pianista de *jazz* experiente com a gravação de sua prática enquanto aprendia uma nova peça de bebop. Ele não havia escutado uma gravação da peça em questão e nem havia visto a partitura da música antes. O pianista forneceu relatórios detalhados da estrutura musical e os tipos de guias que utilizou como marcos para guiar a sua memorização. A análise das gravações, os relatórios verbais e as várias cópias anotadas da música revelaram que o processo de aprendizagem deste pianista de *jazz* foi semelhante ao relatado para músicos clássicos. Ou seja, ele usou a estrutura formal como um esquema de recuperação e praticou usando guias de execução para extrair a informação de próximas passagens a partir da memória de longo prazo. No entanto, esse estudo analisou apenas a estratégia de aprendizagem musical a partir de nota por nota o que tipicamente compreende os primeiros “*chorus*” da performance de *jazz*. Os autores apontam para a necessidade de futuras investigações sobre a relação entre este processo de memorização original e a capacidade de improvisar coros subsequentes.

Na sequência, o trabalho de Barros (2008) estabeleceu seus pilares centrais no estudo crítico sobre as pesquisas empíricas na área do planejamento da execução instrumental (o pilar teórico) e a sua conexão com a experiência pessoal deste autor como sujeito de um estudo de caso durante seu estágio de doutorado no exterior (o pilar prático, vivenciado). No estudo de caso, duas estratégias de estudo para resgatar as informações musicais da memória de longa duração foram elaboradas pelo sujeito para melhorar seu desempenho em um teste experimental. As sessões de estudo foram registradas em vídeo e áudio. Foram também inseridos relatos verbais e o teste experimental com uma simulação de lapsos de memória. Conforme o autor, os resultados do estudo de caso em que participou apontam para a evidência de que os autores principais seguem o mesmo princípio de pesquisas da psicologia da música, focando-se no produto-alvo (fruto de suas teorias previamente formuladas), mas sem esclarecer detalhadamente o caminho percorrido pelo músico para atingir esse objetivo.

Constatou-se que há a necessidade de que o fenômeno investigado tenha maior abrangência e aplicação, com o intuito de responder aos questionamentos, divergências e lacunas empíricas da área de práticas interpretativas. Dentre as conclusões do autor, uma delas aponta para a necessidade de ser dada continuidade aos testes experimentais com um maior número de participantes e com níveis diversos de habilidade para examinar, por exemplo, se o processo de memorização e de utilização dos guias de execução poderia ocorrer de outra maneira, caso fosse investigado em contextos temporais divergentes.

Chaffin, Lisboa, Logan e Begosh (2009) apresentam um estudo em que uma violoncelista experiente registrou sua prática ao aprender e memorizar o Prelúdio Suite nº 6 para violoncelo solo de J. S. Bach e deu dez apresentações públicas ao longo de um período de mais de três anos. Ela descreveu a estrutura musical, as decisões sobre a técnica básica, a interpretação e cinco tipos de guias de execução para os quais ela atentou durante a performance (expressivo, interpretativo, entonação e técnica básica separadamente para esquerda e direita ). Suas 38 horas de prática fornecem um relato empírico abrangente. A violoncelista repetidamente separou seção por seção e, em seguida, reintegrou as seções em performances práticas em cada uma das cinco etapas: exploração, suavização, escuta, reformulação e preparação para a performance. A localização de pontos de partida, paradas e repetições identificou o foco de mudança da prática em cada estágio. A violoncelista organizou sua prática em torno da estrutura musical, desenvolveu a interpretação antes de trabalhar a técnica e praticou a recuperação da memória em cada estágio. Quando ela escreveu a partitura a partir da memória, uma melhor recordação dos guias de execução expressivo e estrutural mostrou que eles serviram como pontos de referência em uma organização de recuperação da memória hierárquica.

Aquino (2011) avaliou a aplicabilidade do modelo dos guias de execução de Roger Chaffin como estratégia para a memorização do segundo movimento da sonata para piano nº2 de Dmitri Shostakovich. Realizou-se uma autorreflexão sobre o processo de aprendizagem em questão, no qual a própria autora é participante do estudo. A metodologia incluiu o registro escrito das sessões de estudo, gravações em áudio e vídeo das apresentações públicas, confecção de planilhas e gráficos da ocorrência de falhas nas apresentações assim como a elaboração de outras estratégias para memorizar trechos específicos. A pesquisa empírica foi realizada no período de três meses, totalizando 30 horas de estudo, apresentações públicas e gravações. Os resultados demonstram que o estudo deliberado apoiado nos recursos utilizados contribuiu para a recuperação da memória na execução.

Em sua tese de doutorado, Gerber (2012) realizou um estudo multicaso quase experimental em que investigou as potencialidades no emprego dos guias de execução de Roger Chaffin por três pianistas próximos do estágio de profissionalização, buscando entender os respectivos processos de resgate de memória. Os três pianistas selecionaram peças de Cláudio Santoro para rememorar e apresentar em um período de 20 meses. Os dados foram coletados em intervalos distintos a partir de anotações nas partituras, questionários e relatos em diário de estudo, obtidos após execuções memorizadas pelos pianistas. A metodologia também incluiu tentativas de reescrita da partitura de memória, entrevistas semiestruturadas e três sessões de gravação das performances memorizadas, a primeira sem conhecimento prévio do protocolo de Chaffin e as duas seguintes com o uso dos guias de execução.

O artigo de Chaffin, Gerling, Demos e Melms (2013) apresenta o resultado de uma pesquisa cuja temática era a memorização da *Barcarola* de Chopin pela segunda autora da pesquisa, uma pianista experiente e teórica musical. A pianista utilizou estratégias que aliaram teoria e prática, alternando sessões de treinamento ao piano com momentos dedicados a uma detalhada análise Schenkeriana e posterior preparação para a performance. Os lugares onde a pianista identificou como importantes na estrutura Schenkeriana foram usados como pontos de partida durante sua prática e foram determinados principalmente por questões de dedilhado. A pianista manteve um registro de sua prática e performances durante um período de quatro anos, quando aprendeu a *Barcarola* pela primeira vez e realizou então dez performances públicas. Ela gravou aproximadamente 20 horas de prática no início e no final deste período de tempo. A prática foi transcrita e os locais usados pela pianista como pontos de partida, no estudo, foram comparados com os locais em que ela relatou ter usado guias de execução em suas performances. Os autores concluíram que a “*big picture*” moldou a prática da pianista durante os seus esforços iniciais para entender a peça e novamente durante a sua preparação para a performance.

A tese de Gonçalves (2014) é uma investigação do aprendizado de novas obras pianísticas por três estudantes – em seriações distintas - do curso de bacharelado em piano. A metodologia adotada foi um estudo multicaso de natureza qualitativa que buscou explorar as concepções e valores de cada participante e contextualizar suas trajetórias de aprendizado a partir de seus horizontes de conhecimentos e habilidades. Suas trajetórias de aprendizado foram monitoradas durante um semestre letivo, a partir de uma metodologia longitudinal de coleta de dados que abarcou entrevistas, relatos de estudo, gravações dos produtos obtidos e marcação dos guias de execução após as performances. Tomados em conjunto, os dados

permitiram ao autor analisar as relações diversas entre os processos de aprendizado e os produtos obtidos. Foram identificadas linhas centrais de investigação interpretativa que guiaram o direcionamento da prática instrumental e atuaram como elementos centrais no refinamento dos resultados. As dinâmicas entre componentes diversos de seus aprendizados foram esquematizadas em ciclos de refinamento, nos quais o autor buscou delinear aspectos qualitativos dos processos empregados no estudo instrumental deliberado.

Na dissertação de Bragagnolo (2014) encontra-se a aplicação dos guias de execução no estudo das *Variações Abegg* de Schumann com dois objetivos diferentes, sendo a) memorização da peça selecionada e apresentação pública sem falhas de memória, e b) aprimoramento na interpretação da peça com a utilização dos guias de execução como focos de atenção durante a performance. A metodologia contou com o suporte de dois diários de estudo e testes das aplicações em quatro apresentações públicas. Nessas apresentações o número de falhas de memória por parte da intérprete e autora da pesquisa foi praticamente nulo. Também foi realizada uma análise comparativa de aspectos da manipulação do tempo e do timbre entre duas gravações de performances públicas, obtida através do software *Sonic Visualiser*, com o intuito de verificar o resultado sonoro efetivo da utilização dos guias. Os resultados da pesquisa apontaram para a eficácia do modelo de Chaffin na memorização da peça e revelaram a possibilidade de utilizar os guias expressivos no aprimoramento da interpretação musical.

A pesquisa de Alves (2015) teve como objetivo investigar a utilização dos guias de execução como estratégia de memorização da *Allemande* da Partita em Lá menor de J. S. Bach (BWV 1013) para flauta solo. O referencial teórico foi um estudo realizado por Roger Chaffin com o uso dos guias de execução. A pesquisa foi realizada por meio de auto estudo, tendo o próprio autor como sujeito. A coleta de dados foi realizada por meio de onze sessões de estudo e duas apresentações públicas com registros em vídeo e áudio e diários de estudos. Para verificar a eficácia da memorização, a peça foi escrita de memória após um mês da última apresentação. Como resultado a pesquisa apontou a eficácia da utilização dos guias de execução onde a respiração atuou como um guia estrutural na obra escolhida. Destacou-se a utilização de guias de execução como estratégia para aumentar o controle e eficiência em uma performance de memória.

Aquino (2015) avaliou o uso dos guias de execução com alunos iniciantes de piano com o objetivo de verificar se estes apresentariam perfis similares de utilização desta estratégia e se seria possível constatar o mesmo grau de aproveitamento observado em

pesquisas anteriores. A amostra incluiu 14 alunos na faixa etária de 8 a 14 anos. Solicitou-se a cada participante a preparação de duas peças do seu repertório para execução de memória com registro audiovisual. A metodologia também incluiu a realização de entrevistas e anotações nas partituras dos alunos no decorrer de três encontros. Os resultados mostram que os alunos foram capazes de utilizar as quatro categorias de guias de execução propostas por Chaffin. Além disto, a utilização de guias expressivos foi associada com os melhores desempenhos no teste oral e, a utilização de maior quantidade de guias básicos foi associada com maior ocorrência de lapsos nas gravações.

Em sua dissertação, Silvano (2016) investigou o processo de aprendizado e memorização do repertório por quatro jovens estudantes de um projeto de extensão da Universidade do Estado de Santa Catarina. A pesquisa visou avaliar a aplicabilidade dos guias de execução como recurso didático no ensino do instrumento. Os participantes foram divididos em um grupo controle e outro experimental que utilizou os guias de execução como uma ferramenta de mapeamento musical. Os jovens participaram de aulas de piano ao longo do semestre ministradas pelo autor da pesquisa com o objetivo de aprender uma obra e executá-la de memória em uma apresentação pública. Por meio da observação das aulas, análise das entrevistas e avaliação do recital realizado pelos participantes, o autor concluiu que os guias tiveram um papel positivo na organização e categorização dos elementos musicais, contribuindo para uma maior conscientização e fluência na performance.

O estudo mais recente é o artigo de Gerling e Santos (2017). Conforme as autoras, esse estudo investigou os procedimentos rotineiros empregados por nove estudantes de piano em uma universidade brasileira, enquanto aprendiam e executavam peças memorizadas e os procedimentos empregados usando os protocolos de guias de execução de Chaffin. Os dados foram coletados em duas fases. Na Fase I, cada participante selecionou uma peça que havia previamente estudado e memorizado no semestre acadêmico precedente. Para a Fase II, os estudantes foram introduzidos aos protocolos de Chaffin, com um prazo de 10 semanas para memorizar outra peça de sua própria escolha. Posteriormente, realizou-se uma segunda entrevista semiestruturada com critérios específicos, e foi registrado a performance da peça de piano memorizada. Na Fase I, houve referências frequentes a guias estruturais e expressivos. Na fase II, os guias empregados mostraram estar relacionados com a natureza do estilo de cada peça, o que por sua vez pode indicar que a memória explícita (guias de conteúdo endereçáveis) parece estar associada à expressão deliberada da estrutura estilística de uma determinada obra. Além disso, o tempo também parece modular a frequência dos guias de

execução necessários para garantir uma performance memorizada com sucesso, por exemplo, um ritmo mais rápido resulta em menos guias sendo empregados.

### 2.3 GUIAS DE EXECUÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE ESTUDO

Os guias de execução foram escolhidos como a principal estratégia deliberada considerada e investigada nesta pesquisa. Os GEs têm sido utilizados por pianistas do mundo inteiro para uma memorização musical eficaz. Essa estratégia não foi aplicada de forma prática na presente investigação, isto é, como uma proposta ao estudo dos participantes da pesquisa. A ideia central consistiu em buscar correlação entre os GEs e as estratégias utilizadas pelos participantes. Acredita-se que muitos pianistas se utilizam desse recurso de alguma forma, mas não têm o conhecimento de sua categorização. Os dados obtidos no experimento foram discutidos com a literatura referente aos GEs e temas relacionados.

Segundo Gonçalves (2014), o ato de pensar em algo de forma consciente e específica durante a performance auxilia no processo de produção de um efeito musical desejado. Nos dias de hoje, é fato que grande parte dos músicos e estudantes baseia o seu estudo na repetição motora exaustiva e mecânica, o que pode resultar em ações automatizadas na forma de cadeias associativas. O problema desse tipo de prática é que, se houver uma falha na memória, o primeiro recurso utilizado costuma ser o retorno ao início da peça, deixando o “erro” em evidência. Nesse sentido, pianistas de concerto com o conhecimento dos guias de execução tem utilizado esta estratégia em suas práticas, que parecem ser eficazes, conforme os resultados das pesquisas na área, apresentadas até o momento.

De acordo com Chaffin *et al.* (2012), durante a atividade de execução musical, diversos sistemas são ativados, incluindo sistemas cognitivos e corporais. Dentre os sistemas mais relevantes para a execução musical, os autores mencionam a memória auditiva, motora, visual, emocional, narrativa e finalmente a memória linguística. Os resultados de suas pesquisas apontam para a interação entre as informações disponíveis em cada um desses sistemas como responsável por gerar uma performance de memória.

Não é intuito do presente trabalho um aprofundamento sobre as particularidades de cada um desses tipos de memória. Entretanto, faz-se necessário mencionar uma comparação pertinente a esta pesquisa: a memória estrutural se assemelha a uma narrativa, pois é a “memória de uma organização da totalidade sequencial e das metas de uma história ou biografia” (p. 234). O conhecimento e a familiaridade do intérprete com a estrutura formal da



peça podem ser fundamentais para uma memorização consciente e eficaz, pois a estrutura musical pode ser entendida como uma moldura da peça. Ela deve ser bem compreendida e assimilada como uma narrativa para que de fato as informações necessárias possam ser recuperadas no momento da performance.

Chaffin *et al.* (2002) apresentam uma organização de quatro categorias principais de guias de execução: básico, estrutural, interpretativo e expressivo, os quais apontam para a complexidade do material musical. Essas categorias podem auxiliar o músico em seu processo de estudo da obra musical, pois cada peça apresenta uma série de informações musicais específicas que ao serem analisadas e assimiladas de forma consciente, resultam em uma execução de alto nível e refinamento. Os autores sugerem a utilização escrita de várias cores e até mesmo de diferentes marcos para sinalizar cada categoria de GEs na partitura. Aponta-se essa estrutura de estudo como efetiva, por transformar o aspecto motriz da música em um exercício cognitivo. Além disso, o processo torna implícito a necessidade de organizar, planejar, executar e coordenar ações pianísticas, de modo que o trabalho seja direcionado e resulte em economia de tempo e energia no processo de preparação do repertório desejado pelo músico.

A seguir, apresenta-se uma breve descrição dos GEs propostos por Chaffin *et al.* (2002), com a categorização de elementos musicais e extramusicais da performance apontados e detalhados por Gerber (2013):

Os guias de execução “básicos” (*basic performance cues*) correspondem à pontos essenciais da peça que requerem atenção ao simples ato de tocar as notas, como decisões sobre dedilhado, dificuldades técnicas (lugares que demandam atenção para habilidades motoras) e padrões familiares, como escalas, arpejos, acordes, ritmos entre outros.

Os guias de execução “estruturais” (*structural performance cues*) abrangem os aspectos da estrutura formal da obra, como os limites entre as seções, frases, subseções, períodos, elementos que agrupados formam um sentido musical. Dentro dessa categoria, estão inclusos os pontos de troca (“*switches*”) que correspondem às passagens repetidas com alguns pontos semelhantes e outros divergentes. Há ainda outra estratégia que se enquadra nessa categoria: a criação e demarcação de vários pontos de partida, o que representa uma das soluções para imprevistos durante a performance.

Os guias de execução “interpretativos” (*interpretative performance cues*) contemplam as decisões interpretativas sobre fraseado, dinâmica, tempo, pedal, agógica, articulação, timbre e entonação, os quais juntos formam o caráter musical da peça.

Finalmente, os guias de execução “expressivos” (*expressive performance cues*) compreendem as características da expressão musical que envolvem os sentimentos, afetos e ambientes almejados pelo intérprete ou especificados 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. (Gerber, 2013, p. 91).

Segundo Chaffin *et. al.* (2002), a escolha e identificação dos GEs é estritamente pessoal, ou seja, cada músico organiza o seu próprio estudo e escolhe quais guias utilizará, de acordo com as necessidades de seu repertório. Com o uso de estratégias da prática deliberada, a etapa de aprendizado da obra musical busca compreender um estudo mais analítico da peça, de modo a aprofundar o entendimento da mesma pelo intérprete e tornar a própria memorização mais consciente, segura e confiável. As anotações feitas na partitura ou melodia cifrada durante o estudo são aquelas características que requerem atenção durante a performance e dizem respeito não apenas à técnica, mas também à expressividade do intérprete. Os GEs servem, portanto, como guias mentais para conscientizar o músico da necessidade de atenção em trechos específicos da obra estudada e podem auxiliar na recuperação de um erro ou falha de memória.

Nesse sentido, há a possibilidade do desenvolvimento de uma imagem artística da música estudada, o que para Neuhaus (1985) representa uma ideia geral da peça, sua estrutura, ritmo e passagens difíceis. Em outras palavras, a formação de uma visualização do plano global da obra desde o início da leitura e estudo da partitura ou melodia cifrada, a “*big picture*”, que corresponde a uma fotografia ou arcabouço musical do objeto de estudo (Chaffin *et al.*, 2002). Também é possível afirmar que a compreensão do significado musical é importante para o processo de aprendizado de uma peça musical e a sua recordação, com a formação desta imagem na memória (Bayles, 2009). A implicação desta forma de estudo é uma relação cada vez mais analítica da música com o conhecimento musical abstrato. Segundo a autora, a imagem mental não é um registro fixo, mas está mais próxima de uma concepção flexível da realidade musical.

Após a exposição dos dados gerais acerca dos GEs para a memorização, o tópico a seguir procura contextualizá-los no âmbito do público considerado nesta investigação com as devidas definições e apontamentos.

## 2.4 GUIAS DE EXECUÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE ESTUDO POR PIANISTAS DE DIFERENTES FORMAÇÕES

A partir do levantamento bibliográfico, no que diz respeito ao uso de estratégias deliberadas para a memorização por pianistas, grande parte dos estudos encontrados se refere aos pianistas com formação em música de concerto. Existem poucos trabalhos sobre estratégias de memorização para pianistas com formação em música improvisada ou *jazzística* e, no levantamento bibliográfico realizado para a construção da estrutura conceitual do presente trabalho, não foram encontrados trabalhos sobre essa temática por autores brasileiros. Portanto, acredita-se que a presente pesquisa possa contribuir para a área da Cognição Musical no sentido de gerar mais estudos sobre a memorização no contexto em questão.

Constata-se uma problemática existente acerca das terminologias utilizadas para a caracterização da música conhecida cotidianamente por “erudita” e música “popular”. Esses termos podem sugerir que uma música é mais culta ou mais complexa do que a outra. No entanto, ainda não há consenso no meio científico sobre qual o termo mais adequado para cada um destes gêneros. Neste trabalho, optou-se por “música de concerto” (redução do termo adotado por Lehmann, Sloboda & Woody, 2007) e “música improvisada” (Bahiana, 1979).

Alguns autores apresentam, discutem e/ou propõem outras denominações para a música popular, como “*jazz* brasileiro” (Piedade, 2005), “música popular instrumental brasileira” (Rodrigues, 2006), “música improvisada” (Bahiana, 1979) e “música instrumental” que, conforme Rodrigues (2006) seria o termo mais utilizado entre músicos, mídia e público. Bahiana (1979) procura contextualizar o surgimento da música denominada por instrumental e improvisada, destacando questões como os festivais de música, a fusão entre o *jazz* e a música brasileira, a emigração de músicos brasileiros para a Europa e Estados Unidos e o interesse dos estrangeiros pelo ritmo brasileiro, principalmente pelos percussionistas. Com a formação de uma nova plateia e novas concepções de som no Brasil a partir da década de 70, consolida-se essa música sem texto, com uma maior liberdade criativa e um improviso à brasileira, pela fusão da “liberdade do improviso com a elaboração do arranjo e dados de música brasileira básica” (1979, p. 83).

Piedade (2005) propõe uma discussão musicológica sobre o que ele nomeia por música instrumental ou *jazz* brasileiro, como conhecido internacionalmente. Segundo esse autor, o gênero resulta da interação contínua entre a música brasileira e o *jazz* norte

americano, isto é, de uma fricção de musicalidades<sup>8</sup>. O termo fricção de musicalidades “surgiu como uma situação na qual as musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças” (2005, p. 200). Questões como a relação de tensão e síntese, aproximação e distanciamento entre as duas culturas musicais são colocadas como principais tópicos da discussão deste autor. Ele apresenta a música instrumental como um gênero brasileiro cuja identidade principal se entende principalmente como não canção. Pode haver uso da voz, mas sem letra, por isso difere da MPB. O termo fricção de musicalidades foi bem colocado pelo autor, pois reafirma a música instrumental brasileira como um gênero independente e livre, que busca a sua própria identidade. Mesmo ao buscar inspiração em outras culturas musicais e fazer uso de material já existente, a música brasileira instrumental tem espaço para muita criatividade e poder de transformação artística.

Dentre as razões pelas quais o termo “música improvisada” foi escolhido neste trabalho, uma delas é a de que o termo destaca uma habilidade bastante peculiar a este gênero: a improvisação<sup>9</sup>, definida como o conjunto de decisões tomadas pelo intérprete com as restrições temporais da própria performance (Kenny & Gellrich, 2002). Além disso, trata-se de um termo menos extenso que “Música Popular Instrumental Brasileira” e sem estrangeirismos como é o termo “jazz brasileiro”.

Entretanto, faz-se indispensável para a contextualização desta pesquisa destacar que apesar da referência à improvisação característica deste gênero musical, há muitos elementos que não necessariamente são improvisados. Por exemplo, o músico que deseja tocar ou apresentar uma peça que não seja de sua autoria, por mais que faça a sua releitura e a sua interpretação e arranjo, terá elementos para assimilar e memorizar, caso a sua performance não tenha o apoio visual de uma partitura cifrada.

Em se tratando da música de concerto, também conhecida popularmente como música clássica, há algumas razões para considera-lo como um termo problemático. Entende-se a inadequação do termo devido a uma possível associação com um período histórico denominado por classicismo e compositores reconhecidos por muitos como expressão deste período na história da música. O termo “clássico” também é constantemente utilizado para

---

<sup>8</sup> A musicalidade se refere a um tipo de memória musical-cultural compartilhada pelos nativos; um conjunto de elementos musicais e simbólicos profundamente interligados, que guiam tanto as ações quanto a escuta musical de uma comunidade de pessoas (Piedade, 2005).

<sup>9</sup> Há muitas definições para improvisação, mas ao abordar a memorização, considera-se aqui principalmente o improviso sobre um tema, melodia e/ou sequência harmônica e não o improviso sem um ponto de partida preexistente.

fazer referência a uma obra consagrada, como por exemplo, os clássicos da MPB, do rock, do pop entre outros gêneros. Lehmann *et al.* (2007) utilizam em alguns momentos o termo “*Western concert tradition*” (tradição ocidental de concerto) para referência a este gênero musical e afirmam que o *performer* desta tradição quando sobe ao palco não está apenas compartilhando sua arte, mas é visto como um *expert* especialmente habilidoso. Os autores também citam o fato de que estes músicos podem sofrer mais de ansiedade na performance em comparação aos músicos de *jazz* que costumam se apresentar em ambientes mais informais. Logo, acredita-se que música de concerto é o termo mais apropriado no momento.

A principal hipótese da presente pesquisa é de que os pianistas de música improvisada já utilizam os guias de execução estruturais mentalmente em suas performances, sobretudo com ênfase para o estudo da harmonia. Essa suposição advém da observação e de diálogos informais com músicos dessa tradição. Para responder a este e a outros questionamentos, realizou-se um estudo multicaso de caráter quase experimental que incluiu a participação de pianistas das duas tradições musicais acima descritas a fim de investigar e comparar suas estratégias cognitivas para o estudo e a memorização de uma mesma peça musical.

### 3 MÉTODO

Ao discorrer acerca das pesquisas sobre os processos de preparação da performance musical, Barros (2015, p. 293) afirma que “as pesquisas sobre a prática deliberada são influenciadas pelos procedimentos metodológicos utilizados pela área da psicologia, tendendo a realizar estudos de caráter prático e empírico”. A metodologia desta pesquisa se caracteriza como um estudo multicaso comparativo (quase experimental) da prática deliberada de quatro pianistas.

O método do estudo de caso é uma das formas de se realizar uma pesquisa na área de ciências sociais. Segundo Yin (2015) “seja qual for o campo de interesse, a necessidade diferenciada da pesquisa de estudo de caso surge do desejo de entender fenômenos sociais complexos”. A escolha do método estudo de caso para a presente investigação parte do pressuposto de que o processo de memorização é um fenômeno complexo e cada músico traz em seu histórico um conjunto de conhecimentos, atributos e experiências pessoais que se refletem em seu modo de estudar, aprender e memorizar música.

O autor ainda afirma que a investigação de um estudo de caso envolve um fenômeno contemporâneo (“o caso”) em seu contexto no mundo real, especialmente quando as fronteiras entre o fenômeno e o contexto podem não estar claramente evidentes. A descrição ampla e profunda de diferentes realidades da prática musical pode ser abordada por meio deste viés, com observação sistemática e descrição das realidades individuais ao considerar que cada caso tem a sua especificidade.

Os processos de aprendizagem e memorização de cada participante foram analisados e descritos de forma detalhada. Cada um deles utilizou suas próprias estratégias no estudo e memorização de uma mesma obra musical para fins de investigação. Como dito anteriormente, apesar dos GEs não terem sido propostos aos participantes da pesquisa de forma prática no estudo, eles foram utilizados pela pesquisadora na análise das estratégias empregadas pelos pianistas para a memorização de suas performances.

Dentre as abordagens para coleta e análise de dados, os métodos mistos têm sido cada vez mais empregados em pesquisas empíricas, consistindo em uma combinação das abordagens qualitativas e quantitativas com o envolvimento de pressupostos filosóficos que guiam a direção da coleta e análise de dados (Creswell & Plano Clark, 2011). A premissa central desse método, segundo os autores, é que o uso das abordagens qualitativas e quantitativas combinadas proporcionam um melhor entendimento do problema de pesquisa do

que qualquer abordagem sozinha. Sendo assim, optou-se por utilizar a abordagem mista para a análise dos dados da presente pesquisa, já que esta investigação pretendia mensurar a memória dos participantes e entender seus processos de memorização musical e questões mais subjetivas do uso de diferentes estratégias para a tarefa solicitada.

### 3.1 ESTUDO DE CASO-PILOTO

O estudo de caso-piloto consiste em uma forma de verificar se os planos de coleta de dados estão adequados ou se precisam de alguns ajustes com relação ao conteúdo dos dados ou procedimentos de pesquisa (Yin, 2015).

Dois pianistas foram convidados a fazer parte do estudo piloto. Como critério de escolha dos participantes, levou-se em consideração sua disponibilidade para o estudo. Eles contribuíram de forma gentil e solícita. A partir dos dados obtidos no estudo piloto foi possível debater algumas questões antes de prosseguir com a investigação. Entre elas, destaca-se a revisão dos procedimentos de coleta de dados no que diz respeito à descrição das tarefas solicitadas a cada pianista e ao número de sessões de estudo ao piano.

A partir dos dados obtidos por meio do estudo piloto, os instrumentos de coleta de dados foram considerados eficazes para dar continuidade à investigação. O estudo piloto detalhado e os relatos de cada caso-piloto investigado, encontram-se nos apêndices deste trabalho (apêndice XIV e XV, páginas 95-102).

### 3.2 EXPERIMENTO

Participantes: quatro pianistas de formações distintas, todos eles com mais de 20 anos de experiência com o piano, desde o início de seu aprendizado até o presente momento, sendo (a) Heitor<sup>10</sup>, pianista com formação predominantemente em música improvisada, 33 anos de idade; (b) Antoni, pianista com formação predominantemente em música de concerto, 33 anos de idade; (c) Dimitri, pianista com formação híbrida e vasta experiência como performer, 35 anos de idade; (d) Idalina, pianista com formação híbrida e atuação profissional mais voltada para o ensino do piano, 45 anos. Maiores informações sobre os participantes encontram-se no apêndice XVIII, páginas 108-122.

---

<sup>10</sup> Foram escolhidos nomes fictícios para cada pianista participante da pesquisa, a fim de preservar o anonimato das informações cedidas por eles a este estudo.

Materiais e equipamentos: Piano acústico *Steinway & Sons*, roteiros de entrevista semiestruturada (encontrados nos apêndices do presente trabalho), canetas coloridas e lápis de escrever para anotações dos participantes, diário de estudo referente à prática deliberada e ao processo de memorização dos pianistas (modelo disponível no apêndice VII do presente trabalho), câmera digital *Fujifilm FinePix S4800* para o registro audiovisual das sessões de estudo, tripé *Benro T800ex* para câmera filmadora.

Material musical: Partitura e melodia com harmonia cifrada de uma mesma peça brasileira para piano solo: “*Um anjo nasce*” do pianista, compositor, arranjador e multi-instrumentista André Mehmari. A peça faz parte do álbum “*...de árvores e valsas*”, lançado no ano de 2008.

The image displays two pages of a piano score for the piece "Um anjo nasce" by André Mehmari. The left page is titled "- um anjo nasce -" and "mehmari (2007)". It shows measures 1 through 20. The right page shows measures 24 through 47. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *mf*, *cresc.*, and *f*. The music is in a 3/4 time signature and features a mix of chords and melodic lines.

Figura 1: Partitura utilizada pelos participantes da presente pesquisa



The image shows two pages of a musical score for the piece "nasce um anjo" by André Mehmani, dated July 11, 2007. The score is written for guitar and includes a melody line and a figured bass line with chords. The first system contains the main body of the piece, starting with a tempo marking of 127. The second system includes a "CODA" section marked "molto rit..." and ends with "Deo gratias".

Figura 2: Melodia com harmonia cifrada utilizada pelos participantes da presente pesquisa

### 3.2.1 Procedimentos

1ª ETAPA: Convite aos participantes. Primeiramente, os quatro pianistas receberam uma carta convite (encontrada no apêndice III) e também um questionário sobre suas condições para a participação na pesquisa, contendo informações sobre as tarefas solicitadas pela pesquisadora. Após o primeiro contato, cinco encontros foram agendados com cada pianista que aceitou participar do estudo. As datas e horários foram estabelecidas em comum acordo entre participante e pesquisadora, conforme procedimentos detalhados no protocolo de estudo (apêndice VI).

2ª ETAPA: Realização do experimento. Para compor a coleta de dados, cinco sessões de estudo ao piano de cada participante foram registradas por meio de vídeo e áudio, com um intervalo médio de uma semana entre cada uma delas. Após cada sessão de estudo ao piano, a pesquisadora solicitou um teste de memória, em que cada pianista teve de tocar o quanto conseguiu memorizar da peça. Esse procedimento foi incluso como uma forma de verificar o quanto cada pianista memorizou no decorrer do estudo. O processo de aprendizado e memorização também foi registrado pelos próprios pianistas por meio de anotações em diário

de estudo e relatos verbais, onde eles puderam registrar o tempo de cada sessão de estudo, data, local e decisões deliberadas sobre o aprendizado e memorização em questão.

- Primeira sessão de estudo - As atividades foram realizadas na seguinte ordem prática: a) Preparação da sala experimental pela pesquisadora para o estudo; b) Recepção do participante e assinatura do TCLE; c) Apresentação do material musical: o pianista com formação predominantemente em música de concerto recebeu a partitura da peça; o pianista com formação predominantemente em música improvisada, a melodia com harmonia cifrada e os pianistas com formação híbrida receberam ambas para escolher conforme a sua preferência. Em seguida a pesquisadora exibiu uma gravação em vídeo da peça executada pelo compositor para escuta e apreciação dos participantes; d) Estudo e memorização da peça pelos pianistas. Nesse momento, a pesquisadora forneceu cópias do diário de estudo (apêndice VII) e canetas para uso do participante. Eles foram orientados a memorizar a peça utilizando suas próprias estratégias, fazer anotações e marcações na partitura ou melodia cifrada conforme sua necessidade e escrever um diário de estudo contendo as decisões e ações realizadas em cada sessão extra de prática deliberada. Os pianistas foram deixados sozinhos na sala experimental por 30 minutos para que pudessem se sentir mais a vontade para o estudo e memorização da peça e também foram comunicados no início da sessão sobre o teste de memória realizado na sequência; e) Retorno da pesquisadora para a sala e realização do teste de memória. Nesse momento, a tarefa dos pianistas consistiu em tocar o quanto haviam conseguido memorizar da peça no encontro; f) Entrevista semiestruturada (o roteiro da entrevista pode ser encontrado no apêndice VIII), tendo em vista contextualizar o histórico de formação musical de cada pianista e tomar conhecimento das estratégias de estudo comumente utilizadas por eles;

- Segunda sessão de estudo: este encontro contou com a realização de uma nova sessão de estudo ao piano. Após o tempo de 30 minutos delimitado para a sessão, a pesquisadora retornou para a sala para a realização do teste de memória do participante. Em seguida, realizou-se uma nova entrevista semiestruturada (roteiro no apêndice IX) em que a pesquisadora fez perguntas relacionadas ao estudo e memorização da peça proposta.

- Terceira e quarta sessão de estudo: estas duas sessões seguiram os moldes da segunda sessão de estudo com a realização da sessão de estudo ao piano, teste de memória e entrevista semiestruturada (roteiro no apêndice X) como última tarefa.

- Quinta sessão de estudo: realização da última sessão de estudo ao piano, seguindo os moldes das sessões anteriores. Na sequência, um último teste de memória para registrar o

quanto da obra foi memorizada pelos pianistas. Como último passo da coleta de dados, realizou-se uma entrevista semiestruturada retrospectiva sobre a preparação da obra pianística (o roteiro da entrevista pode ser encontrado no apêndice XI). As perguntas neste momento buscaram destacar as impressões de cada pianista acerca das estratégias empregadas e do processo de memorização resultante. Ao final do estudo, os pianistas devolveram as partituras com suas respectivas anotações, assim como o diário de estudo com os procedimentos realizados em cada sessão.

3ª ETAPA: Análise dos dados obtidos. Primeiramente, foi feita a transcrição das entrevistas e das sessões de estudo ao piano para posterior análise de cunho quantitativo e qualitativo. Na sequência, um questionário para avaliação das performances memorizadas pelos pianistas foi encaminhado a pianistas, professores e estudantes de piano como forma de obter contribuições externas para a análise dos dados obtidos (apêndice XIII, páginas 93 e 94). Esses respondentes atuaram como “juízes” na avaliação das performances em questão. Para a elaboração e compartilhamento do questionário, utilizou-se a plataforma *Google Forms*. Nesse formulário, foi incluso somente o áudio do último teste de memória de cada pianista, respeitando o sigilo da identidade dos participantes do estudo. O questionário continha seis questões fechadas (quatro delas em escala de 0 a 10, duas com a opção de resposta “sim” e “não”) e duas questões abertas para coletar comentários, sugestões e críticas dos respondentes. Esse procedimento foi considerado relevante para que a investigação não resultasse em conclusões precipitadas e tendenciosas por parte da pesquisadora.

### 3.3 ANÁLISE DE DADOS

Como caracterização de cunho quantitativo, realizou-se uma análise estatística das respostas obtidas ao questionário pelos 24 respondentes. O teste estatístico ANOVA (Análise de Variância) foi utilizado para investigar a existência de diferenças significativas na memorização dos pianistas com a comparação das categorias mensuradas nas oito perguntas do questionário.

Para as perguntas com escala de resposta de 0 a 10, as categorias de avaliação contempladas foram: qualidade da performance, qualidade da memorização, semelhança da performance dos pianistas participantes do estudo com a performance original do compositor da peça (André Mehmani) e nível de expressividade das performances memorizadas. Após tabulação dos dados, o produto final para a análise consistiu da média bruta das respostas

obtidas pelos juízes. Nesse caso, o delineamento experimental empregado foi 4 (questões) x 4 (pianistas).

Para as perguntas com alternativa de resposta “sim” e “não”, as categorias de avaliação contempladas foram: hesitações percebidas pelos juízes, erros identificados nas performances avaliadas, comentários e sugestões acerca destas performances. Para fins de análise estatística, quando o participante respondia “sim”, ele obtinha o escore 1. Em contrapartida, quando o participante respondia “não”, ele obtinha o escore 0. Dessa forma, após tabulação dos dados, o produto final para a análise consistiu da porcentagem de respostas “sim” e “não” fornecida pelos juízes. Assim como na análise anterior, o delineamento experimental empregado foi 4 (questões) x 4 (pianistas).

O *Post-hoc* Newman-Keuls foi utilizado para estabelecer uma análise pareada entre as categorias avaliadas no questionário e entre os pianistas participantes do estudo. Foram consideradas diferenças estatísticas significativas comparações com valores de  $p$  iguais ou menores que 0,05.

Como caracterização de cunho qualitativo, a partir da descrição das sessões de estudo de cada pianista mais os testes de memória e transcrição dos relatos obtidos em entrevista, realizou-se uma análise subjetiva-descritiva daquilo que pôde ser observado pela pesquisadora em campo. Ao considerar a fala dos participantes como um dado relevante para responder aos questionamentos feitos nesta pesquisa, a interpretação das mensagens comunicadas e o diálogo com a literatura pertinente ao campo de estudo apresentaram-se como ferramentas importantes para uma melhor compreensão dos processos psicológicos observados.

## 4 RESULTADOS

Para a apresentação dos resultados desta pesquisa, optou-se por seguir o formato da pesquisa experimental e expor os resultados de modo comparativo, já que este estudo multicaso envolveu, entre outros objetivos, a comparação das estratégias cognitivas empregadas pelos pianistas em seus respectivos processos de memorização da peça proposta. Conforme Yin (2015) os estudos de casos múltiplos podem apresentar resultados similares ou contrastantes, o que pode até ser previsto no início da investigação, revelando a natureza e complexidade de cada caso investigado.

### 4.1 DADOS QUANTITATIVOS

A figura 3 indica as médias gerais atribuídas pelos juízes respondentes do questionário sobre as performances dos quatro pianistas participantes da pesquisa para cada categoria de avaliação mensurada: qualidade da performance, qualidade da memorização, semelhança com a performance original executada por André Mehmari, compositor da obra investigada e nível de expressividade da performance memorizada. O alcance da escala empregada foi de 0 a 10.

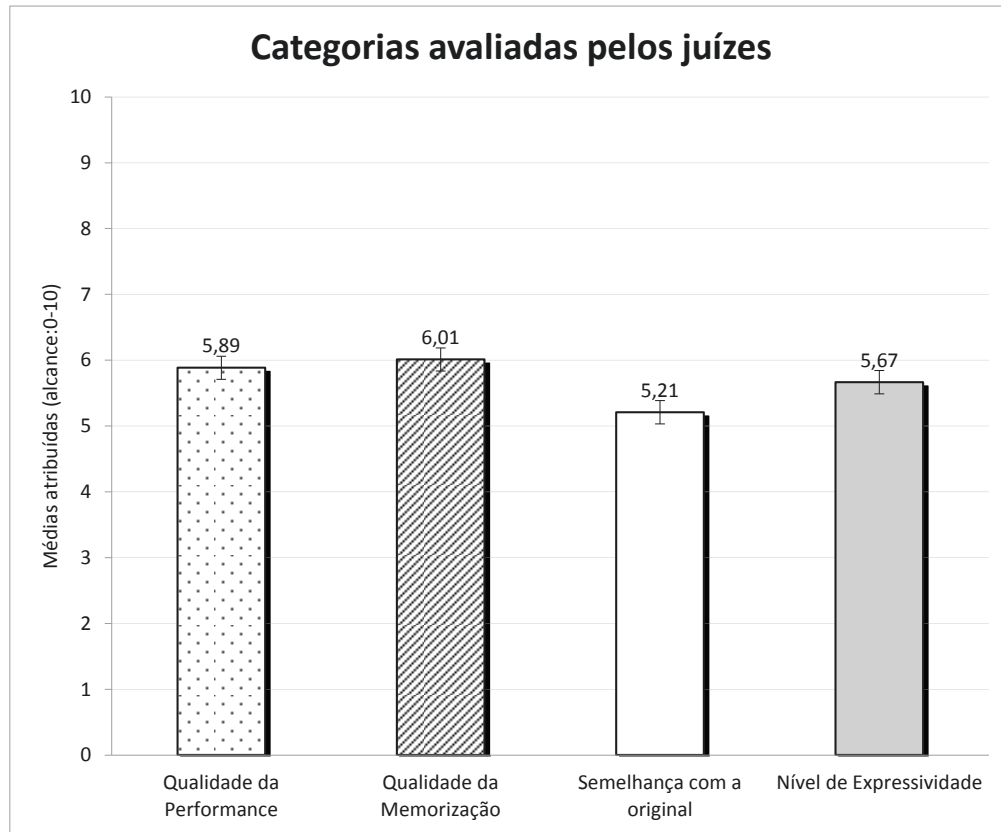


Figura 3: Médias gerais atribuídas pelos juízes sobre as performances de memória dos quatro pianistas participantes da pesquisa para cada uma das categorias mensuradas nas questões de 01 a 04 presentes no questionário.

De acordo com os dados apresentados na figura 3, o teste ANOVA indicou diferenças estatísticas significativas entre as médias gerais atribuídas pelos juízes sobre as performances dos quatro pianistas participantes da pesquisa em relação a cada categoria de avaliação mensurada no questionário empregado no presente estudo ( $F= 3,6764$ ;  $p=0,016167$ ). O *post-hoc* Newman Keuls não indicou diferenças estatísticas entre a qualidade das performances e a qualidade da memorização dos pianistas, indicando que os juízes atribuíram notas semelhantes entre estas duas perguntas do questionário. O *post-hoc* Newman Keuls indicou diferenças significativamente estatísticas em relação à qualidade das performances dos pianistas participantes do estudo e à semelhança delas com a obra original ( $p=0,000112$ ), indicando que os juízes atribuíram notas mais altas à qualidade das performances dos pianistas participantes em relação à semelhança com que eles executaram suas performances em relação a original. O *post-hoc* Newman Keuls não indicou diferenças estatísticas entre a qualidade das performances dos participantes e o nível de expressividade com que eles tocaram, indicando que os juízes atribuíram notas semelhantes entre estas duas perguntas do questionário. Além disso, o *post-hoc* Newman Keuls indicou diferenças significativamente

estatísticas entre a qualidade da memorização dos participantes e a semelhança com que eles executaram suas performances em relação à obra original ( $p=0,000151$ ), indicando que os juízes foram mais generosos em relação à qualidade da memorização dos pianistas do que a maneira com que eles executaram suas performances em relação à performance original executada por André Mehmari, compositor da obra investigada. O *post-hoc* Newman Keuls indicou diferenças significativamente estatísticas entre as memorizações e a expressividade com que os pianistas participantes executaram a peça musical selecionada para esta investigação ( $p=0,013598$ ), indicando que os juízes atribuíram uma menor nota para a categoria nível de expressividade do que para a categoria qualidade da memorização. Finalmente, o *post-hoc* Newman Keuls indicou diferenças estatísticas significativas entre a semelhança da performance dos pianistas com a obra original e a expressividade delas, ( $p=0,000344$ ), indicando que os juízes preferiram considerar o nível de expressividade das performances dos pianistas como sendo melhor do que a semelhança com que eles executaram suas performances em relação a original.

A figura 4 indica as médias gerais das porcentagens atribuídas às respostas “sim” pelos juízes sobre as performances dos quatro pianistas participantes da pesquisa para cada uma das outras categorias mensuradas no presente estudo: hesitações percebidas, erros identificados nas performances avaliadas, comentários e sugestões acerca dessas performances.

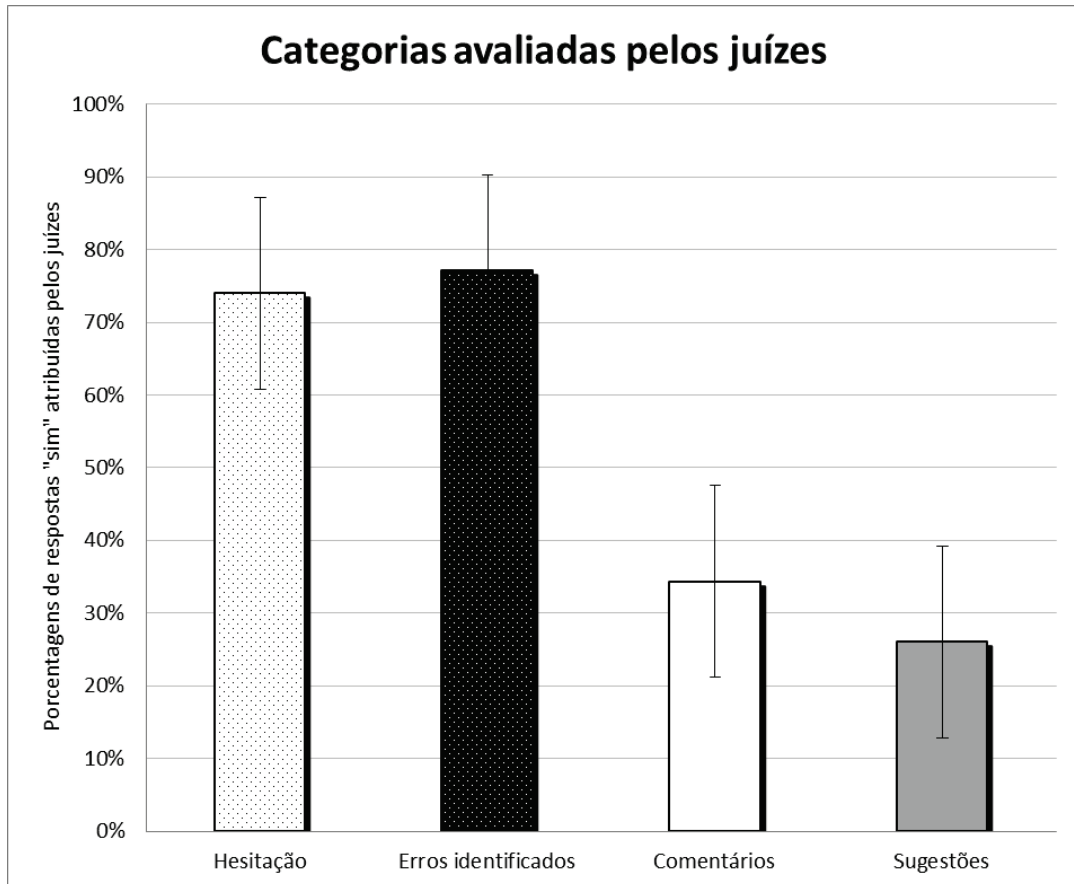


Figura 4: Médias gerais das porcentagens atribuídas a respostas “sim” sobre as performances de memória dos quatro pianistas participantes da pesquisa para cada uma das categorias mensuradas nas questões de 05 a 08 presentes no questionário.

O *post-hoc* Newman Keuls não indicou diferenças estatísticas entre as hesitações e os erros identificados nas performances dos pianistas, indicando que os juízes responderam a essas perguntas do questionário de modo semelhante. O *post-hoc* Newman Keuls indicou diferenças estatísticas significativas entre as categorias de hesitação e comentários ( $p=0,001446$ ), apontando que os juízes perceberam mais as hesitações nas performances dos pianistas em detrimento dos comentários emitidos acerca destas performances. De modo semelhante, o *post-hoc* Newman Keuls indicou diferenças estatísticas significativas entre as categorias de hesitação e a categoria “sugestões” ( $p=0,000480$ ), apontando que os juízes perceberam mais as hesitações nas performances dos pianistas em detrimento das sugestões emitidas por eles (juízes) para o estudo de memorização. O *post-hoc* Newman Keuls também indicou diferenças estatísticas entre as categorias de erros identificados e a categoria “comentários” ( $p=0,001748$ ), indicando que foram percebidos mais erros nas performances dos pianistas em comparação ao número de comentários emitidos pelos juízes acerca dessas performances. Além disso, o *post-hoc* Newman Keuls indicou diferenças estatísticas entre as



categorias de erros identificados e a categoria “sugestões” ( $p=0,000430$ ), apontando que os juízes identificaram mais erros nas performances dos pianistas em comparação ao número de sugestões realizadas por eles (juízes) para o estudo de memorização. Por fim, o *post-hoc* Newman Keuls não indicou diferenças estatísticas entre os comentários e as sugestões emitidas pelos juízes, mostrando que se obteve um número semelhante de respostas dos juízes a estas duas perguntas do questionário.

As figuras 3 e 4 correspondem a gráficos que indicam as médias gerais de cada pergunta do questionário, comparando-as entre si. Os gráficos das figuras 5 e 6 a seguir indicam as médias gerais para cada pergunta do questionário em relação às performances de cada pianista.

A figura 5 indica as médias gerais atribuídas pelos juízes sobre as performances de cada um dos quatro pianistas participantes da pesquisa para as seguintes categorias de avaliação mensuradas no estudo: qualidade da performance, qualidade da memorização, semelhança da performance do pianista participante com a performance original do compositor da peça (André Mehmari) e nível de expressividade. O alcance da escala empregada foi de 0 a 10.

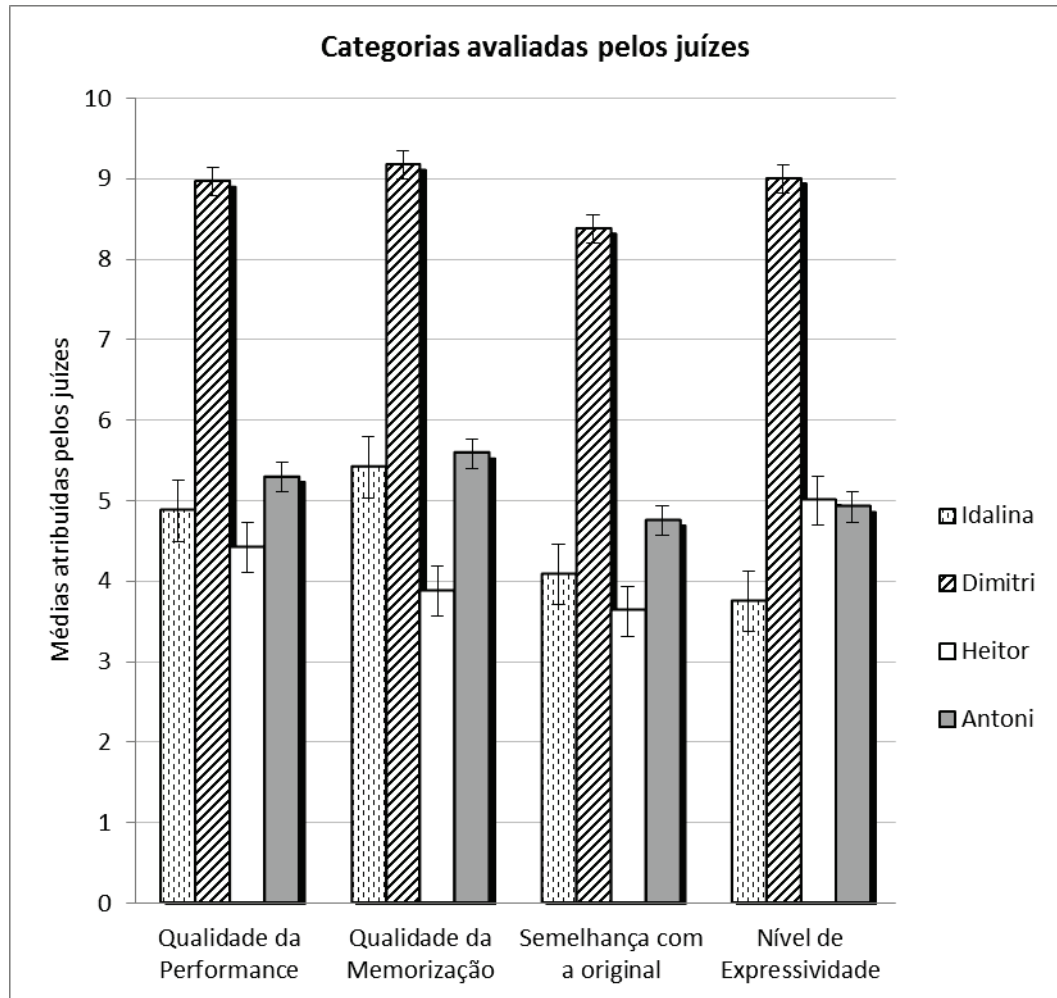


Figura 5: Médias gerais atribuídas pelos juízes sobre as performances de cada um dos quatro pianistas participantes da pesquisa para cada uma das categorias mensuradas nas questões de 01 a 04 presentes no questionário.

De uma maneira geral, conforme os dados apresentados na figura 5, o teste ANOVA mostrou diferenças estatísticas entre as categorias mensuradas no questionário do presente estudo ( $F=6,9388$ ;  $p<0,001$ ). Deste modo, foi possível fazer comparações entre os pianistas para uma mesma categoria. No que diz respeito à qualidade da performance, o *post-hoc* Newman Keuls indicou diferenças estatísticas entre Dimitri e os demais pianistas. Ele foi mais bem avaliado que Idalina ( $p=0,000032$ ), Heitor ( $p=0,000012$ ) e Antoni ( $p=0,0017$ ). Idalina foi avaliada de modo semelhante a Antoni e Heitor. Antoni foi mais bem avaliado que Heitor ( $p=0,002375$ ).

Em relação à qualidade da memorização apontada pelos juízes do presente estudo, Dimitri se saiu melhor que Idalina ( $p=0,000020$ ), que Heitor ( $p=0,000023$ ) e que Antoni ( $p=0,0017$ ). Idalina obteve um nível de memorização mais satisfatório que Heitor

( $p=0,000010$ ) e em um mesmo nível que Antoni. O desempenho de Antoni para essa categoria avaliada foi superior ao de Heitor ( $p=0,0012$ ).

Para a categoria semelhança com a original, Dimitri recebeu notas mais altas que Idalina ( $p=0,000012$ ), Heitor ( $p=0,000020$ ), e Antoni ( $p=0,000020$ ). Idalina recebeu notas mais altas que Heitor ( $p=0,000012$ ) e foi avaliada de modo semelhante a Antoni que, por sua vez, foi mais bem avaliado que Heitor ( $p=0,00241$ ).

No quesito nível de expressividade, os juízes consideraram Dimitri melhor em comparação a Idalina ( $p=0,000023$ ), Heitor ( $p=0,000026$ ) e Antoni ( $p=0,000032$ ). Heitor se saiu melhor que Idalina ( $p=0,000072$ ), assim como Antoni ( $p=0,00171$ ). Heitor recebeu notas semelhantes a Antoni ( $p=0,00241$ ).

O que de certo modo foi intrigante nos resultados obtidos, a partir das respostas dos juízes ao questionário em relação à qualidade da memorização, é o fato da performance de Idalina ter sido mais bem avaliada em comparação a Heitor nos quesitos qualidade da performance, qualidade da memorização e semelhança com a original. O que intriga é que Idalina foi a pianista que menos memorizou em termos de totalidade de compassos da peça, tendo-a memorizado parcialmente, enquanto Heitor tocou a peça do início ao fim, mas precisou começar a execução da peça novamente após tocar alguns compassos. Ele também a tocou em andamento mais lento do que o indicado pelo compositor e puderam ser observadas mais falhas, paradas e hesitações no decorrer de sua execução musical. Essas constatações admitem uma possível interpretação de que a avaliação dos juízes para as performances memorizadas levou mais em conta a identificação de falhas e hesitações do que o quanto realmente foi memorizado da peça pelos pianistas individualmente. No entanto, Heitor foi mais bem avaliado que Idalina no quesito expressividade, o que sugere que a qualidade da memorização musical não está diretamente relacionada ao nível de expressividade na performance. Estas constatações serão melhor analisadas na sessão Discussão do presente trabalho.

A figura 6 indica as médias das porcentagens atribuídas às respostas “sim” pelos juízes sobre as performances de cada um dos quatro pianistas participantes da pesquisa para cada uma das outras categorias mensuradas no presente estudo: hesitações percebidas, erros identificados nas performances avaliadas, comentários e sugestões acerca destas performances.

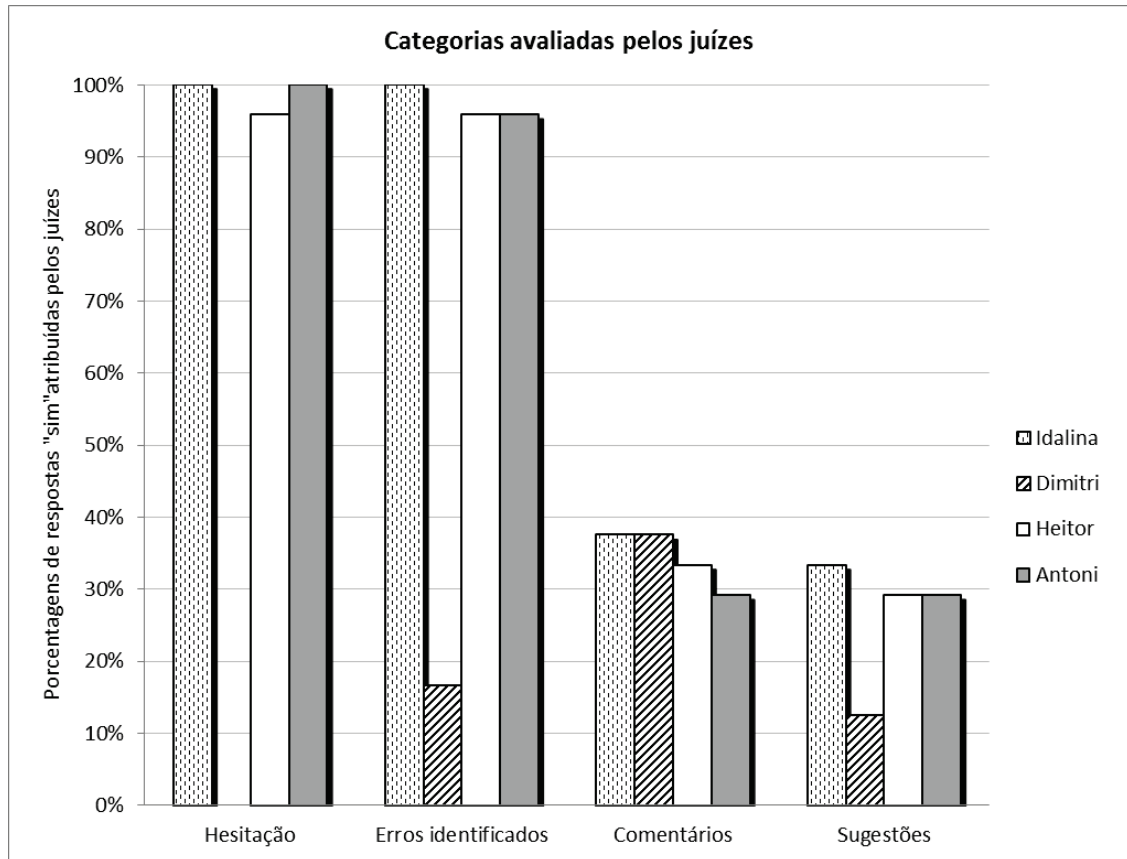


Figura 6: Médias das porcentagens atribuídas às respostas “sim” pelos juizes sobre as performances de cada um dos quatro pianistas participantes da pesquisa para cada uma das categorias mensuradas nas questões de 05 a 08 presentes no questionário.

De acordo com os dados apresentados na figura 6, o teste ANOVA também mostrou diferenças estatísticas entre as médias gerais dos pianistas avaliados no presente estudo para as categorias mencionadas no gráfico em questão ( $F= 35,4670$ ;  $p<0,001$ ). Para a categoria hesitação, o *post-hoc* Newman Keuls indicou diferenças estatísticas entre Dimitri e os demais pianistas. De forma unânime, os juizes não identificaram hesitações na performance de Dimitri, sendo o seu resultado superior a Idalina ( $p = 0,000026$ ), Heitor ( $p = 0,000015$ ) e Antoni ( $p = 0,000023$ ). Não foram encontradas diferenças estatísticas entre Idalina, Heitor e Antoni para esta categoria avaliada.

Em relação aos erros identificados nas performances dos pianistas, os juizes identificaram um menor número de erros na performance de Dimitri em comparação a performance de Idalina ( $p=0,000023$ ), de Heitor ( $p = 0,000015$ ) e de Antoni ( $p = 0,000012$ ). As performances de Idalina, Heitor e Antoni foram avaliadas de modo semelhantes para esta categoria pelos juizes.

Não foram encontradas diferenças estatísticas significativas entre o número de comentários dos juízes em resposta ao questionário entre cada uma das performances avaliadas, indicando um número de comentários semelhante para todos os pianistas, sejam eles positivos ou negativos. Por fim, no que diz respeito às sugestões dos juízes para o estudo de memorização, o *post-hoc* Newman Keuls indicou diferenças estatísticas entre a performance de Dimitri e a performance dos demais pianistas. O primeiro recebeu menos sugestões que Idalina ( $p = 0,004824$ ), Heitor ( $p = 0,022287$ ) e Antoni ( $p = 0,034828$ ). Idalina, Heitor e Antoni receberam dos juízes um número de sugestões similar para a memorização e o desenvolvimento de seu estudo.

## 4.2 DADOS QUALITATIVOS

A partir da transcrição das entrevistas e da descrição das gravações e testes de memória de cada pianista participante da pesquisa, foi possível obter dados qualitativos sobre os processos de memorização individuais e também comparar os casos do presente estudo entre si. Como apresentação dos dados qualitativos, as Tabelas 2, 3 e 4 destacam as principais variáveis consideradas em relação ao material musical utilizado no decorrer das cinco sessões de estudo pelos pianistas. A Tabela 2 indica a familiaridade ou não com a peça selecionada para o estudo.

Tabela 2  
**Familiaridade do participante com a peça selecionada para o estudo**

	Sim	Não
Idalina		x
Dimitri	x	
Heitor		x
Antoni		x

Dimitri foi o único pianista participante da pesquisa que não apenas conhecia a peça, como também já havia tocado uma versão cifrada e transposto para outra tonalidade, tendo-a tocado em duo com outro instrumentista. Por se tratar de uma investigação cuja proposta consistiu no estudo e memorização de uma mesma peça, decidiu-se por manter o pianista no estudo, já que este não havia memorizado a peça anteriormente. Os demais pianistas não

conheciam a peça e tomaram contato com esse material a partir da participação nesta pesquisa.

A Tabela 3 destaca o número de vezes que cada pianista escutou a gravação original da peça no decorrer das cinco sessões de estudo.

Tabela 3  
**Escuta do áudio com a performance original executada pelo compositor da peça**

	Não escutou	Escutou uma vez	Escutou duas vezes
Idalina			x
Dimitri	X		
Heitor			x
Antoni		x	

Segundo os dados da Tabela 3, todos os pianistas escutaram e assistiram ao menos uma vez a performance executada por André Mehmari, compositor da obra, exceto Dimitri que optou por não escutar o áudio durante o estudo, devido a sua familiaridade com o material em questão.

A Tabela 4 indica qual a versão impressa do material musical foi utilizada pelos pianistas individualmente para o estudo da peça. Conforme o protocolo da presente pesquisa, os pianistas com formação híbrida receberam as duas versões da peça para escolher conforme a sua preferência.

Tabela 4  
**Versão estudada pelos pianistas**

	Partitura	Melodia com a harmonia cifrada
Idalina		x
Dimitri	x	
Heitor		x
Antoni	x	

Segundo os dados da Tabela 4, Idalina optou por estudar a versão cifrada da peça, enquanto Dimitri optou pelo uso da partitura. Entretanto, Idalina permaneceu com a posse das duas versões, tendo utilizado a partitura para fins de comparação durante o estudo. Heitor recebeu a versão cifrada, sem tomar conhecimento da partitura e Antoni recebeu a partitura, sem tomar conhecimento da existência da versão cifrada.

No que diz respeito às estratégias empregadas pelos pianistas na memorização da peça, a Tabela 5 procura ressaltar as mais utilizadas por eles no decorrer do período de estudo da primeira até a última sessão gravada. As estratégias destacadas não foram estabelecidas à priori e puderam ser observadas nas gravações e nas entrevistas realizadas.

Tabela 5  
**Principais estratégias empregadas pelos pianistas na memorização da peça**

	Estudo com mãos separadas	Anotações na partitura	Atenção para técnica e dedilhado	Estudo por trechos	Encontrar semelhanças e diferenças	Tocar sem a partitura e/ou tocar de olhos fechados	Estudo da harmonia da peça	Cantar a melodia da peça	Estudo mental	Variações no andamento durante o estudo	Improvisação sobre a peça	Mudanças na articulação do toque	Simplificação da harmonia cifrada	Atenção para a disposição das notas nos acordes
I	X	x	x	x	x		x			x			x	
D		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x
H	X	x	x	x		x	x	x		x	x			
A	X	x	x	x	x	x	x	x	x	x				x

I = Idalina: pianista com formação híbrida

D = Dimitri: pianista com formação híbrida e vasta experiência como performer

H = Heitor: pianista com formação predominantemente em música improvisada

A = Antoni: pianista com formação predominantemente em música de concerto

Conforme dados apresentados na Tabela 5, é possível identificar estratégias comuns aos quatro pianistas, como o uso de anotações na partitura, o estudo por trechos, o estudo da harmonia da peça e variações no andamento durante o estudo. Em relação aos registros feitos pelos pianistas, Dimitri fez apenas anotações de dedilhado, Heitor fez anotações na harmonia da peça, mais especificamente nas cifras, Antoni anotou dedilhado e divisão de trechos da primeira página, enquanto Idalina fez anotações de dedilhado, cifragem, numeração de compassos e encadeamentos harmônicos (sequências de quatro acordes).

O estudo de pequenos trechos foi realizado de modo distinto entre os pianistas. Dimitri foi o pianista que seccionou a peça em trechos menores para o seu estudo e memorização. Ele focou em trechos de dois em dois compassos e depois de quatro em quatro. Antoni também seccionou a peça em pequenos trechos, mas estudou sequências de quatro em quatro compassos ou um pouco maiores. Idalina fez a repetição de determinados trechos, parando em pontos diferentes da peça a cada repetição. Em alguns poucos momentos do estudo, a pianista focou em trechos menores, de três em três compassos e também em compassos isolados.

Heitor também se utilizou dessa estratégia. Porém em menor grau, se comparado aos demais pianistas.

A atenção para técnica e dedilhado foi uma estratégia utilizada pelos quatro pianistas. Embora Heitor não tenha anotado na partitura cifrada, ele relatou em sua última entrevista ter memorizado um trecho de escala descendente com base no dedilhado.

O estudo da harmonia destacado na tabela pode ser descrito como o ato de tocar os acordes da peça sem a melodia, seja apenas com a mão esquerda ou com mãos juntas. Os quatro pianistas se utilizaram desse recurso durante as sessões gravadas.

Na presente pesquisa, os quatro pianistas estudaram a peça com variações no andamento, ou seja, em determinados momentos realizaram o estudo em andamento lento e em outros, em andamento mais rápido.

Além disso, podem-se destacar as estratégias que foram comuns a três dos quatro pianistas: encontrar semelhanças e diferenças entre trechos musicais parecidos dentro da mesma peça (comum a Idalina, Dimitri e Antoni) e o ato de tocar a peça sem a partitura, tocá-la de olhos fechados e cantar a melodia da peça (comuns a Dimitri, Heitor e Antoni). De modo equivalente, as estratégias que foram comuns a dois dos quatro pianistas foram: estudo mental fora das sessões gravadas (realizado por Dimitri e Antoni), improvisação sobre a peça (comum a Dimitri e Heitor, porém, mais utilizado por Dimitri) e atenção para a disposição das notas nos acordes ou posições da mão (comuns a Dimitri e Antoni).

Por fim, algumas estratégias foram empregadas por somente um dos quatro pianistas: simplificação da harmonia cifrada (utilizada apenas por Idalina) e mudanças na articulação do toque (recurso utilizado por Dimitri).

Nas entrevistas, entre as perguntas contidas no roteiro semiestruturado, destaca-se aquela sobre o que cada pianista considera mais difícil na memorização de uma obra musical: melodia, harmonia, ritmo, dedilhados, estrutura, elementos interpretativos ou se consideram algo a mais como um desafio na memorização. A tabela a seguir apresenta as respostas de cada pianista para esta pergunta.



Tabela 6

**Resposta à pergunta sobre o que cada pianista considera mais difícil na memorização musical**

PIANISTA	RESPOSTA
Idalina	Harmonia
Dimitri	Tudo faz parte de um contexto, mas relatou que teve dificuldade com dedilhado por muitos anos por não dar a devida atenção a isso.
Heitor	Todos, depende da peça. Em relação à peça selecionada para a pesquisa considerou a harmonia como o elemento mais difícil de memorizar.
Antoni	Harmonia

A partir das respostas contidas na Tabela 6, constatou-se que a harmonia foi o elemento considerado mais difícil na memorização de uma peça pela maioria dos pianistas participantes desta pesquisa, o que sugere a necessidade de que os pianistas, de modo geral, desenvolvam estratégias deliberadas para que este elemento não seja um empecilho para uma memorização eficaz. A escolha do dedilhado, elemento citado por Dimitri, também merece atenção em termos de superação de dificuldades, uma vez que este pianista relatou que, a partir do momento em que passou a resolver questões referentes a este item logo na primeira leitura ou nas primeiras sessões de estudo de uma determinada peça, este elemento não representa mais uma questão com que tenha que se preocupar. Ele acredita que a automatização dos dedos pode “salvar” uma performance em determinados trechos onde não se lembra exatamente quais são as notas a serem tocadas.

Em relação à realização de sessões extras pelos pianistas, somente Idalina e Heitor o fizeram. Porém, não anotaram a ocorrência de todas as sessões extras no diário de estudo. Conforme relatado por Idalina durante as entrevistas, ocorreram um total de nove sessões extras realizadas por ela, com um tempo de aproximadamente 20 minutos cada uma. Heitor informou sobre a realização de três sessões extras durante o período da pesquisa. Dimitri e Antoni optaram por não estudar além das sessões agendadas com a pesquisadora, mas em entrevista disseram ter feito estudo mental da peça em momentos que antecederiam uma ou outra sessão gravada.

Adiante, a Tabela 7 apresenta o resultado da memorização de cada pianista ao final das cinco sessões de estudo e também algumas observações dos testes de memória finais de cada um deles. Descrições mais detalhadas acerca da investigação de cada caso encontram-se nos apêndices XVIII deste trabalho.

Tabela 7  
**Resultado descritivo do processo de memorização de cada pianista**

PIANISTA	ÚLTIMO TESTE DE MEMÓRIA	OBSERVAÇÕES
Idalina	Conseguiu tocar a peça até chegar ao compasso 25, praticamente metade da peça.	Foram observadas algumas falhas e hesitações a partir do compasso 18 e pouco preenchimento harmônico.
Dimitri	Tocou a peça de memória do início ao fim.	Tocou com bastante desenvoltura e imprimiu sua interpretação à obra, tornando evidente algumas de suas escolhas interpretativas.
Heitor	Tocou primeiro uma vez até o final do sexto compasso e logo retornou ao início da peça. Começou a tocar novamente e conseguiu chegar ao final da música.	Tocou em andamento mais lento do que o indicado pelo compositor e em boa parte do tempo de olhos fechados. Foram observadas falhas, paradas e hesitações no decorrer da execução da peça. Apesar de não ter tocado a peça de memória com muita segurança e confiança, buscou ser expressivo e fazer variações na dinâmica da música.
Antoni	Tocou a peça do início ao fim durante o teste.	Foram percebidas várias paradas e hesitações durante a sua execução. Também foram observados trechos com algumas falhas e notas que não foram por ele tocadas.

#### 4.3 SÍNTESE DOS RESULTADOS

A partir das análises dos dados qualitativos e dos dados quantitativos empregadas na presente pesquisa, foi possível responder a esta pergunta central: quais estratégias cognitivas pianistas de formações musicais distintas utilizam para memorizar uma mesma peça musical?

Os dados quantitativos advindos do questionário respondido pelos juízes avaliadores dessa pesquisa apontam para o grau de eficácia das estratégias empregadas pelos pianistas. Esses dados sugerem alguns enunciados sobre as categorias mensuradas. Eles serão apresentados na seção Discussão da presente dissertação.

Os dados qualitativos advindos dos encontros com os pianistas referentes à tarefa de memorização da peça *Um anjo nasce*, de André Mehmari, mostram as estratégias cognitivo-motoras de cada pianista para a obtenção dessa memorização. Ressalta-se o uso de estratégias distintas entre os casos investigados, bem como o uso de estratégias comuns a todos eles.

Contudo, observou-se que essas estratégias foram aplicadas de modos particulares pelos pianistas, que também apresentaram resultados distintos para a memorização.

Dos quatro pianistas participantes da pesquisa, Dimitri foi o que alcançou os melhores resultados em sua performance de memória, o que pode ser confirmado pelos resultados quantitativos e qualitativos desta investigação. Dimitri obteve as maiores notas pelos juízes em resposta ao questionário e também foi o pianista que utilizou as mais variadas estratégias no decorrer das gravações, inclusive a improvisação com objetivo de assimilar melhor a harmonia da peça em questão e uma maior exploração das estratégias comuns aos demais pianistas. Pode-se atribuir o seu rendimento superior à sua familiaridade com a peça musical estudada, mas também ao modo como aplicou estratégias em seu estudo para a fixação dos conteúdos musicais. Entretanto, acredita-se não se poder desvincular o nível de eficácia de sua performance memorizada de todo o seu histórico musical e profissional, pois a sua *expertise* se evidenciou por meio de sua atuação no teste empregado na presente pesquisa.

Os demais pianistas (Idalina, Heitor e Antoni) tiveram um desempenho mais regular e provavelmente teriam resultados diferentes se houvesse a possibilidade de se dedicarem mais para o estudo e memorização da peça, incluindo um número maior de sessões, já que esta não se apresentou a eles como um material familiar. Nesse ponto, torna-se de certo modo comprometedor falar-se conclusivamente a respeito dos resultados das performances dos pianistas em questão, uma vez que eles podem ser avaliados como resultados parciais do que seria o resultado real após um processo finalizado de estudo de uma obra para ser apresentada de memória. Todavia, como o objetivo da pesquisa era investigar as estratégias utilizadas por eles (e não o resultado final da memorização da peça), pode-se dizer que os dados por eles fornecidos vieram a contribuir de forma positiva para o avanço do conhecimento na área em que o presente trabalho se propõe a lidar.

Como análise de Heitor, pianista com formação predominantemente em música improvisada, observou-se um processo cognitivo relacionado a uma abordagem *top-down* (Snyder, 2000): ele buscou fixar primeiramente a harmonia da peça com os encadeamentos entre os acordes, para depois se preocupar com o estudo dos fraseados da melodia e outras questões musicais. Já o pianista Antoni, com formação predominantemente em música de concerto, utilizou uma abordagem *bottom-up* (Snyder, 2000), ou seja, ele focou mais a sua atenção em pequenos trechos desde o início do estudo, com destaque para a melodia e os fraseados da peça. Com relação ao estudo da peça pelos pianistas de formação híbrida, Idalina

se aproximou mais das estratégias cognitivas de Heitor e Dimitri se aproximou mais das estratégias utilizadas por Antoni, com maior atenção para os detalhes da peça em questão.

Finalmente, em termos de resultados, supõe-se que o material musical também pode influenciar até certo ponto a maneira como o músico pensa o processo de assimilação e fixação da obra, uma vez que os dois pianistas que utilizaram a versão cifrada da peça tiveram uma tendência a criar primeiramente um esquema mais geral da peça – *big picture* (Chaffin *et al.*, 2003), enquanto os pianistas que utilizaram a partitura apresentaram uma tendência a criar estratégias cognitivas que consideram primeiramente a melodia e a estrutura da peça de modo mais fragmentado em seus fraseados e pequenos motivos musicais – *chunks* – para depois criarem um esquema mais geral da peça (Lehmann *et al.*, 2007). Ressalta-se, porém que Dimitri apesar de ter empregado estratégias que fazem alusão a uma abordagem *bottom-up* no decorrer do presente estudo, já tinha um grande nível de familiaridade com a peça, conforme seu relato em uma das entrevistas. Acredita-se que provavelmente este pianista já havia desenvolvido estratégias de memorização por meio de uma abordagem *top-down* em estágios de aprendizado anteriores.

## 5 DISCUSSÃO

O presente trabalho teve por objetivo investigar as estratégias cognitivas empregadas por pianistas de formações musicais distintas na memorização musical de uma mesma obra: *Um anjo nasce*, de André Mehmari. Para isso, utilizou-se o método quase experimental num estudo multicaso realizado com quatro pianistas, sendo um pianista com formação predominantemente de concerto, um pianista com formação predominantemente em música improvisada e dois pianistas com formação híbrida. Esses pianistas desenvolveram as seguintes tarefas: a) estudo e memorização da peça em cinco sessões de estudo filmadas, b) realização de testes de memória em cada sessão de estudo, c) entrevistas sobre o histórico musical e sobre as estratégias utilizadas para a memorização da peça em cada encontro com a pesquisadora.

Os resultados quantitativos e qualitativos apontaram diferenças entre as performances de memória dos quatro pianistas participantes da pesquisa em relação a cada categoria de avaliação mensurada no presente estudo. As categorias de avaliação contempladas foram: qualidade da performance, qualidade da memorização, semelhança da performance executada pelos pianistas participantes com a performance original do compositor da peça (André Mehmari), nível de expressividade das performances memorizadas, hesitações percebidas pelos juízes, erros identificados nas performances avaliadas, comentários e sugestões acerca dessas performances. As principais diferenças encontradas foram de Dimitri em relação aos demais pianistas (Idalina, Heitor e Antoni), tendo sido este o pianista que obteve os melhores resultados.

A partir dos relatos fornecidos em entrevistas com cada pianista e também por meio do que pôde ser observado no decorrer do presente estudo, pode-se destacar a complexidade evidente na interação entre os diversos fatores inerentes à prática musical e que podem conduzir a uma performance memorizada com êxito. Entre as variáveis que possivelmente influenciaram os resultados desta pesquisa, mencionam-se as seguintes questões: a presença de diferenças individuais entre os participantes do estudo, processos de enculturação vivenciados na infância por estes pianistas, a relação entre quantidade e qualidade do estudo ou prática deliberada, a rotina de estudo do instrumento (disciplina desenvolvida ao longo de anos de prática musical), o uso de estratégias efetivas para a memorização, crenças de auto-eficácia na tarefa proposta, a familiaridade com o material musical, o desenvolvimento da “*big picture*”, a *expertise* de cada pianista, questões emocionais e fisiológicas (ex.: ansiedade, cansaço, stress, etc.) que podem ter exercido interferência nos níveis de atenção e

concentração dos participantes e o desconhecimento de estratégias deliberadas para a memorização.

A primeira variável a ser discutida envolve a presença de diferenças individuais entre os pianistas. Como descrição do estudo, cada caso relatado apresentou as suas particularidades no histórico de formação musical e experiência pianística, o que se refletiu na prática avaliada. Uma diferença crucial encontrada está na capacidade de escuta diferenciada de Dimitri em relação aos demais pianistas, já que este pianista possui ouvido absoluto. Talvez esse modo de funcionamento da audição o favoreça no que diz respeito à memória, pois o ouvido absoluto se caracteriza basicamente como uma memória para o parâmetro acústico “altura”. Entretanto, não é pretensão deste trabalho aprofundar-se nessa questão, mas apenas apontar a existência de uma variável interveniente no estudo. Outro fato a ser destacado envolve o período em que Heitor permaneceu afastado do estudo do piano e consequentemente de sua prática musical (período médio: seis anos). Provavelmente esse hiato tenha interferido no desenvolvimento de sua habilidade para a memorização, assim como de uma maior sistematização de seu estudo e de uma prática mais deliberada. O próprio Heitor relatou ter sido difícil o retorno aos estudos de piano, tendo precisado voltar a tocar de forma gradual. Já a pianista Idalina apresentou uma característica de atuação profissional mais voltada ao ensino do piano do que à performance. Ela também relatou que a sua busca pelo “piano popular” foi impulsionada pelas demandas pedagógicas de seu trabalho. Fica evidente, portanto, que sua formação “híbrida” não pode ser equiparada a formação “híbrida” de Dimitri, pois este pianista traz em seu histórico uma maior vivência como performer tanto na música de concerto quanto na música improvisada. Finalmente, o pianista Antoni, apesar de ter iniciado o estudo do piano mais tardiamente, se comparado aos demais pianistas, relatou ter tido experiências com a improvisação e criação musical no teclado desde o início do seu aprendizado, alegando que talvez isso o ajude hoje com a questão da memorização, pois o hábito de tocar músicas de memória sempre esteve presente em sua vivência musical.

A segunda variável mencionada envolve a questão dos processos de enculturação e sua relação com o treinamento musical. Sloboda (2008, p. 259) cita três elementos da *enculturação*: (a) conjunto compartilhado de capacidades primitivas, que estão presentes no nascimento ou logo após; (b) conjunto compartilhado de experiências que a cultura proporciona às crianças, à medida que crescem; (c) impacto de um sistema cognitivo geral que muda rapidamente, à medida que são aprendidas muitas outras habilidades que têm base na cultura. Outra característica é a ausência de um esforço autoconsciente, bem como a

ausência de instrução explícita. Para esse autor, o treino engloba as experiências específicas de uma subcultura que valoriza a aspiração pela excelência em uma determinada habilidade. Essas experiências possibilitam que a pessoa use os fundamentos gerais da enculturação para atingir a *expertise*. “O treino também envolve um esforço autoconsciente por parte daquela pessoa que se compromete com o objetivo específico de tornar-se mais completo. Tipicamente, essa pessoa procura ou recebe métodos que aumentam suas habilidades. Tais métodos são passados através de instrução” (p. 260).

Nesse sentido, uma sub-variável a ser discutida no presente trabalho envolve a relação entre a quantidade de horas acumuladas na prática instrumental e a qualidade desta prática. Conforme apontado por Santos e Hentschke (2009, p. 77) a literatura estabelece que:

a quantidade de horas acumuladas ao longo da prática é um fator inerente e indispensável ao nível de especialização instrumental, tendo em vista a necessidade fisiológica de desenvolvimento de programas motores. Entretanto, o aspecto da qualidade vem sendo considerado nas pesquisas, dando ênfase sobre o componente cognitivo, que envolve ações, em termos de planejamento, deliberação, resistência, manutenção e (auto-)avaliação. Para essas pesquisas, a quantidade de horas não implica qualidade final em performance. O fator fundamental da especialização através da prática combinaria, portanto, regularidade (quantidade acumulada de horas de prática) e qualidade das tomadas de decisões, levando em conta: concentração, estabelecimento de metas, constante auto-avaliação, uso de estratégias flexíveis e visualização do plano global.

Desta forma, acredita-se que a interação entre quantidade e qualidade da prática pode favorecer o desenvolvimento de uma performance de excelência e não em decorrência de cada uma destas variáveis isoladas. No presente estudo, Dimitri parece ser o pianista que traz em seu histórico um maior número acumulado de horas de prática instrumental tanto na música de concerto quanto na música improvisada. Em entrevista, ele relatou ter desenvolvido uma rotina diária de estudo do piano de no mínimo cinco horas enquanto estava na faculdade, chegando até nove horas diárias de estudo do instrumento em épocas de concurso. Essa quantidade de horas era distribuída em períodos distintos ao longo do dia. Dimitri também desenvolveu mecanismos próprios de organização de seu estudo que lhe possibilitam economia de tempo e energia ao se engajar em tarefas de curto prazo. O relato a seguir extraído de uma de suas entrevistas confirma o exposto:

É muito exaustivo, mesmo que você estude com intervalos, por exemplo, períodos de 3h, para, depois mais 3h. Isso funciona quando você está num ritmo, quando tem muito repertório, muito material pra trabalhar. Mas o que eu percebo assim com o passar dos anos, você acaba achando uns mecanismos de atalho durante o estudo, que antes eu não tinha ou estava procurando. Então eu sei que hoje eu consigo preparar uma coisa mais rápida do que eu conseguia naquele tempo. Porém, foi muito bom ter estudado muito antes. Acho que foi o meu período de mais produtividade sentado no instrumento. Eu gosto

também de às vezes sair um pouco do instrumento e praticar de uma outra forma, ou seja, ouvindo, lendo, analisando partitura, acho que a gente aprende bastante. Quando você fica muito no instrumento, fica muito bitolado com algumas coisas, ou fica naquela intenção de vencer obstáculos técnicos e às vezes esquece um pouco de outras coisas que são mais musicais. Isso acontece, dá pra se ver bastante isso em alunos que estudam muito, mas que ainda não são artistas. Você vê que é um bom aluno que estuda bastante, porém, ainda não conseguiu sair dessa casinha, não consegue transmitir a informação pra quem está ouvindo. Eu acho que o tempo, eu digo, a consciência musical precisa de um tempo pra se despertar isso.

Ressalta-se a importância da rotina de estudo do instrumento para a formação dos hábitos necessários para a automatização de uma performance musical e conseqüentemente para a memorização, conforme apontado por Duhigg (2012, p. 35) “os hábitos surgem porque o cérebro está o tempo todo procurando maneiras de poupar esforço”. Esse autor afirma que é por meio do processo de *chunking* que o cérebro converte uma sequência de ações numa rotina automática, por agrupamentos, e nele (*chunking*) está a raiz de como os hábitos se formam. Destaca-se ainda que “os hábitos não são inevitáveis, pois eles podem ser ignorados, alterados ou substituídos”.

Quando um hábito surge, o cérebro para de participar totalmente da tomada de decisões. Ele para de fazer tanto esforço, ou desvia o foco para outras tarefas. A não ser que você deliberadamente lute contra um hábito – que encontre novas rotinas -, o padrão irá se desenrolar automaticamente (p. 37).

Tratando-se de qualidade da performance, Zorzal (2015) destaca a organização da prática musical e a utilização de recursos variados no estudo como essenciais para um melhor desenvolvimento musical. Nessa investigação, Dimitri apresentou maior versatilidade na abordagem do material musical e conforme apresentado nos resultados foi o pianista que utilizou o maior número de estratégias para a preparação da performance. As competências musicais citadas por Zorzal e que conforme este autor determinam a qualidade final da performance são: técnica, interpretação, expressão e comunicação, competências estas que foram melhor integradas por Dimitri em comparação aos demais pianistas participantes.

No que diz respeito às estratégias empregadas no estudo, em entrevista retrospectiva, Heitor disse ter pensado basicamente na estrutura harmônica e afirmou ser a harmonia o elemento que conduziu a sua memorização. Em resposta a pergunta sobre o passo a passo do estudo, Heitor fez menção à harmonia em vários momentos:

Eu procurei entender a harmonia. Até porque a melodia é bem simples, sempre baseada na harmonia.

[...]

Primeiro foi a harmonia, quando ela se solidifica assim, aí tem como depois eu simplesmente ficar cantarolando a melodia, porque é uma melodia simples.

[...]



Base harmônica, muita atenção na base harmônica, colocar coisas da melodia que não estão na harmonia pra harmonia, pra facilitar e depois decorar a melodia.

Esses relatos admitem a hipótese de que o pianista com formação predominantemente em música improvisada pensou primeiramente em guias estruturais harmônicos e também no esquema mais geral da peça para a memorização. Outra evidência de ter sido a harmonia a base para a memorização de Heitor é o fato de que em seu primeiro teste de memória ele tocou somente acordes da peça. É claro que por se tratar de um estudo de caso, as generalizações parecem não ser adequadas para explicar os processos cognitivos da memória musical. Assim, são necessários mais estudos para verificar a hipótese de que os músicos desta vertente (música improvisada) pensam da mesma maneira, utilizando-se de guias estruturais harmônicos mentalmente, apesar de parecer não estarem totalmente conscientes deste processo.

Idalina respondeu a pergunta sobre o que guiou a sua memorização de modo similar a Heitor, tendo apontado para a harmonia como o principal elemento no qual focou a sua atenção durante o estudo. Em entrevista retrospectiva, Idalina afirmou que procurou memorizar primeiro a sequência de acordes e também trechos específicos da peça, os quais constituem pontos de referência para a memória. Os trechos a seguir foram extraídos da quarta entrevista e ilustram um pouco de seus pensamentos enquanto estudava a peça:

I: Se você me perguntar uma sequência de acordes eu sei te dizer. Agora, se você me perguntar: quais são as notas da melodia? Aí eu vou ter que “catar” no instrumento, vai no “ouvidômetro”, sabe?!

B: Não está muito nítida a imagem ainda?

I: Não, não. Mas a sequência de acordes, por ser “letrinha”, eu tenho direitinho. Talvez eu tenha dúvida assim numa sétima, num menor, num suspenso, sabe?! Porque às vezes você faz um menor suspenso, às vezes tira uma sétima, dá aquela “tapeada”.

Por outro lado, em sua primeira entrevista, Antoni relatou ter iniciado o estudo da peça com a atenção voltada aos fraseados e à melodia, como pode ser visto no trecho a seguir:

Bom, eu tentei levar em consideração tudo o que eu podia. A primeira coisa que eu cheguei foi olhar aqui e ver o fraseado. Eu acho que a questão do fraseado ajuda muito a gente a pensar na memorização, porque você está pensando em grandes ciclos de uma vez. E daí pra isso eu peguei aqui e separei as frases bonitinhas aqui, acho que separei longo demais, podia ter separado menor. Mas são frases de oito compassos, bem quadradinhas, pelo menos essa parte, isso ajuda na memorização. Pela questão da “geometria musical”. Aí o que eu fiz, como era uma estratégia de memorização, eu pensei: não vou nem me preocupar com a frente, eu vou do começo e vou memorizando aos pouquinhos. Então eu peguei e dividi duas semifrases de quatro compassos cada uma e mandei bala.

Esse procedimento de estudo demonstra um pensamento mais voltado para as “partes” e não para o “todo”, atenção para os fragmentos e motivos presentes na estrutura musical da

peça por parte do pianista com formação predominantemente de concerto. Antoni também relatou que sua principal estratégia é o que ele chama de “estudo de pedreiro”, o que ele define como o estudo lento e com força no toque para que a mão memorize as posições no teclado “geograficamente”, pensando em dedilhado.

Em comparação aos demais pianistas, Dimitri seccionou a peça em trechos ainda menores para o seu estudo e memorização com o foco em trechos de dois compassos. Essa é uma estratégia que merece atenção, já que a literatura aponta para uma capacidade da memória de curto prazo que inclui a fixação da informação de sete mais (ou menos) nove elementos por vez (Miller como citado em Snyder, 2016). Assim sendo, Dimitri parece ter utilizado o processo de *chunking* de modo mais eficaz, com uma maior fragmentação da peça durante o estudo, porém, sem perder a noção da obra como um todo.

Em sua terceira entrevista, após a sessão de estudo, Dimitri relatou algumas de suas estratégias para pensar na memorização de forma mais “musical”:

Eu toquei várias vezes, mas de formas diferentes. Não só a questão de mais lento ou menos lento, mas fazendo respirações em lugares diferentes, fazendo dinâmicas inversas, onde eu fazia mais forte, fiz mais piano, sabe?! Coisas assim que eu acho que ajudam você a desprender um pouquinho das notas e as notas começam a ficar em segundo plano e você começa a dar atenção pra coisas mais musicais, vamos dizer assim. Aí quando você começa a deixar as notas em segundo plano, você começa a abrir a cabeça pra dar lugar a outras. Portanto, isso aqui já não é uma dificuldade.

Uma estratégia bastante característica do estudo de Dimitri foi a improvisação, que ele disse ter utilizado como um meio para fixar melhor a harmonia da peça. No relato a seguir, Dimitri demonstra um pouco da utilização desse recurso:

Eu gosto de aprender a tocar as coisas, tentar trazer pro meu vocabulário, pegar essas fôrmas, essas passagens e aí eu faço tipo uma improvisação. Como o que eu poderia usar disso pra mim. Às vezes começo a brincar com esse tema e depois vou modulando pra cá, pra lá. Tento fazer alguma coisa que esteja usando essa informação de um outro jeito, misturando com outras coisas. Ah, depois você vai ver, bobagem, fiquei misturando isso com outras informações também. Mas assim, não é pra criar um outro material, é só pra assimilar de uma forma diferente.

A partir desse dado, pode-se afirmar que a improvisação não se preza exclusivamente a uma habilidade com um fim em si mesma. Como um elemento criativo, ela pode contribuir para o desenvolvimento de outras habilidades, como nesse caso, a memorização.

Outra estratégia que Dimitri explorou mais em relação aos demais pianistas foi o uso do canto, não apenas da melodia principal, mas também das melodias internas. Somente Dimitri fez referência ao estudo das polifonias presentes na peça, recurso este que ele acredita ajudar na memorização musical.

Todos os pianistas participantes estudaram a peça de modo seccionado. Entretanto, a forma como os trechos foram divididos para o estudo diferiu bastante entre eles. Dimitri e Antoni seccionaram a peça em trechos menores logo no início do estudo e obtiveram os melhores resultados, conforme aponta o resultado quantitativo das médias gerais atribuídas aos pianistas na figura 5 e também segundo análise qualitativa-descritiva. A memorização desses dois pianistas não foi parcial, ou seja, ambos tocaram a peça do início ao fim no último teste de memória, apesar de Antoni ter tido alguns deslizes e hesitações em sua execução.

Outra questão a ser levantada a partir dos dados da presente pesquisa diz respeito ao que cada pianista respondeu sobre ter ou não dificuldade para a memorização musical. Idalina e Heitor afirmaram em entrevista que têm dificuldade, enquanto Dimitri e Antoni afirmaram ter certa facilidade para a memorização. Essa percepção de cada pianista corrobora com os resultados de suas próprias performances, uma vez que Dimitri e Antoni obtiveram mais êxito na tarefa proposta, enquanto Idalina e Heitor apresentaram mais dificuldades na memorização da peça em razão do período estabelecido para o estudo. Como possível interpretação para essa questão, pode-se mencionar as crenças de “auto-eficácia”, termo cunhado por Bandura (1994, p. 1) e que representa “a opinião das pessoas sobre suas próprias capacidades para produzir níveis designados de performance que exercem influência sobre eventos que afetam suas vidas”. Para esse autor, as crenças de auto-eficácia determinam sentimentos, pensamentos, motivações e comportamentos das pessoas, por meio de processos cognitivos, motivacionais, afetivos e de seleção. Deste modo, quanto maior o senso de eficácia auto-regulatória, melhor o funcionamento ocupacional (p. 14). Logo, a variável mencionada parece ter contribuído para os resultados da memorização de Dimitri e Antoni, ou seja, na presente pesquisa, quanto maior a auto-eficácia apresentada pelo pianista, maior foi a facilidade com que eles desempenharam suas tarefas, apesar de os resultados do primeiro terem sido superiores aos resultados do último em termos de memorização da peça empregada.

Em termos de familiaridade com o material musical, Dimitri apontou já conhecer previamente a peça selecionada para o estudo. Portanto estava, de certo modo, com uma “vantagem” sob os demais pianistas em relação a tarefa solicitada no presente estudo. O próprio pianista admitiu em entrevista retrospectiva a sua percepção sobre o processo por ele vivenciado nesta investigação, como pode ser visto no relato a seguir:

D: Acho que tem que partir do ponto que esse aqui foi aquele caso que talvez não tenha sido igual aos outros porque eu já conhecia a música. Então vamos dizer assim que eu já devo ter pulado uma ou duas etapas desse processo, que seria de fazer a leitura conhecendo a música, depois a leitura estudando e depois a leitura apreciando. Vamos dizer que eu já pulei todas essas etapas, então eu já peguei a leitura mais pra ver assim exatamente quais as fôrmas, as posições, as linhas intermediárias que ele usa, fiquei mais focado nessa leitura vamos dizer assim, mais...

B: Mais aprofundada?

D: Nem sei se é aprofundada, é que assim, a música já estava na minha cabeça, já tocava ela do meu jeito, em outra tonalidade ou mesmo nessa, já tinha estudado, mas montando os acordes através de cifras. Então como está literalmente escrito, foi mais aquela coisa de saber onde colocar a mão do jeito que o André escreveu. Então vamos dizer assim que eu já peguei ali, diria que de uns 40% pra frente, pra não dizer a metade do trabalho, porque o meu trabalho maior foi tentar entender esses blocos do jeito que ele monta. E depois que já entendi, aí foi só uma questão de tocar, curtir, tocar em vários andamentos, eu diria assim, que isso pra mim vale mais como um estudo musical, deixando de lado a coisa do estudo tecnicamente pra você direcionar para a memorização.

Ainda, em relação ao estudo para a memorização, o relato a seguir de Dimitri contém o que ele considera importante para vencer os desafios de memória em música:

Mas assim, vou dizer, tem realmente aquele momento que você tem que parar pra decorar, tem coisas que precisa realmente parar pro dedo ir automático para aquele lugar, trechos muito rápidos que você não tem tempo pra pensar, tem que automatizar. Tem tipos de estudo que são realmente a base da repetição. Mas a maioria dos desafios de memória eu acredito que você consiga vencer entendendo musicalmente. Entendendo harmonia, entendendo a melodia, entendendo pra onde que a música vai, acho que isso centraliza as coisas e não fica aquela coisa: qual seria a próxima nota? Mesmo que você não saiba exatamente qual é a próxima nota, você vai vencer aquele obstáculo e depois você vai lá e resolve uma nota ou outra que ficou pra trás.

Em outro trecho de uma das entrevistas, Dimitri fala de sua percepção sobre o desenvolvimento da *big picture* ou do plano geral da peça estudada:

B: E você acha que esse plano geral da peça você pensou desde o primeiro momento do estudo?

D: Não, acho que não. Acho que assim, a primeira tocada hoje já estava mais fresca na memória. E aí, ficar só repetindo? Eu não curto muito essa ideia de vencer pela repetição. Mesmo quando você estiver ensaiando com outras pessoas, tipo aquela coisa de, vamos repetir mais uma vez, só pra firmar? Eu não gosto muito. Eu gosto de sempre estar repetindo como se fosse assim, uma nova versão, uma nova ideia, vamos treinar uma outra coisa, pra que a repetição não se torne um ato de volta e repete, como se você tivesse sempre agregando uma nova informação, mesmo que você não vá usar depois. Pra ir testando, porque de repente, tem coisas que você vai gostando depois.

Em entrevista final, Heitor também comentou sobre a sua visualização da peça:

B: Você conseguiu memorizar a obra toda, tem ela na mente?

H: Sim, eu tenho ela toda. Algumas partes obscuras assim que eu tenho que parar e “pá, é isso!”, mas eu tenho.

B: Entendi. Então você acredita que conseguiu desenvolver uma imagem mental da peça?

H: Pois é, quando eu tô tocando eu fecho o olho pra tentar visualizar, mas eu não enxergo ela inteira assim. Eu sempre enxergo uma linha, como se eu estivesse seguindo aquilo, por isso que de vez em quando é obscuro, aí fica uma lacuna e depois eu passo. Mas eu não consigo ver ela inteira na mente.

O desenvolvimento da “*big picture*” (Chaffin *et al.*, 2003) pode ser pensado desde o primeiro contato com a peça, mas também pode ser pensado como resultado de todo um processo de assimilação do conteúdo musical. A formação de uma imagem artística de uma peça musical envolve muitas questões, entre elas o pensamento analítico da estrutura musical, as associações feitas pelo intérprete e a familiaridade com o estilo em questão. Até o momento, o autor apresenta evidências de que *experts* em música desenvolvem a imagem artística desde o primeiro contato com uma nova peça. Na presente pesquisa, os resultados não confirmaram totalmente esta ideia, uma vez que o material musical parece ter influenciado o modo como o intérprete se apropriou da música. Acredita-se que, a partir dos dados obtidos, independente do momento em que se forma esse quadro geral da peça, seja indiscutível sua importância para o desenvolvimento de uma performance memorizada com excelência. Este estudo apontou ainda que todos os pianistas apresentaram indícios de uma busca pelo desenvolvimento da *big picture*. Entretanto, Dimitri parece ter formulado uma imagem artística mais nítida durante o período registrado, convencendo mais os juízes ouvintes acerca de sua performance. Depois de Dimitri, Antoni foi o pianista que mais convenceu os juízes nas categorias avaliadas, o que sugere que este pianista formulou uma imagem artística mais clara em comparação a Heitor e Idalina. O trecho a seguir extraído da última entrevista de Antoni demonstra a sua percepção do processo:

B: Você conseguiu memorizar a obra integralmente? Acredita ter desenvolvido uma imagem mental dessa peça?

A: Desenvolvi uma imagem mental. Eu não tenho certeza se eu memorizei ela inteira com segurança, claro. Eu tinha basicamente duas horas e meia de estudo, em sessões de meia hora e durante a semana eu não peguei a peça em nenhum momento. Então eu não teria segurança pra fazer uma performance decente dela num recital hoje. Mas pra finalidade aqui, eu consigo ali arrumar, mas foi pra puxar ela da memória e lembrá-la de cor.

B: Então você considera que desenvolveu essa imagem, um quadro geral dela na mente?

A: Sim. O quadro geral com certeza eu tenho. Isso aí eu tinha desde semana passada, não certinho, mas como eu já cheguei a ver, eu lembrava dos fraseados. Eu tinha que acertar as notas, mas o quadro geral da estrutura dela, onde mudam as harmonias, isso basicamente eu tenho, eu acho.

Em outro relato bastante significativo, o pianista Dimitri comentou a respeito da relação entre memória e fluência musical e o lugar que ele acredita que a memorização ocupa no estudo e preparação da performance:

A questão de tirar a partitura, pelo menos pra mim, isso nunca foi a coisa mais difícil de ser feita. Sabe, porque muitas das vezes que a gente toca de cor, mas não tem uma fluência tocando de cor. Tem todo ainda um estudo dentro da performance, depois que você já decorou. Então eu acho que a memória ajuda muito sim a você internalizar, a você não precisar ficar olhando pra cá [aponta para a partitura]. Quando você olha pra cá, você meio que foca a tua concentração, a tua energia num papel e isso não é legal. O melhor de tudo é você conseguir tirar a música desse papel. Trazer pra você, trazer pra cá

[aponta para si], entender como que isso funciona, eliminar a coisa do código e transformar logo na tua música. Mas assim, depois que você conseguiu essa memorização, ainda tem muito trabalho a ser feito. Então não considero o estudo da memorização nem o primeiro e nem o último passo.

Apesar de nesta investigação os guias de execução de Chaffin *et al.* (2002) não terem sido propostos aos pianistas participantes para a realização da tarefa, foi possível identificar dimensões básicas, estruturais, interpretativas e expressivas na prática e nos relatos dos pianistas de um modo geral. Todos relataram não ter o conhecimento de técnicas específicas para a memorização, contudo utilizaram estratégias que contemplaram guias básicos como anotação de dedilhado e guias estruturais como a demarcação de seções ou trechos específicos da peça, diferentes pontos de partida para a execução e harmonia, anotações que podem ser vistas em destaque nas partituras de cada pianista (anexos IV, V, VI e VII). Dimitri e Idalina relataram ter pensado em determinados momentos nas pequenas variações de trechos semelhantes, o que representa os “*switches*” (Chaffin *et al.*, 2002) ou pontos de troca, um guia estrutural para a performance. Conforme relato de Idalina, essas pequenas alterações são locais da peça em que há a necessidade de se prestar muita atenção para não se confundir:

É que assim, se você for pensar, ela é anacruse, então as frases não tem um tamanho certo, isso é uma coisa que dá um leve incômodo. Se fosse uma coisa mais quadradinha, eu acredito que seria mais fácil de memorizar. E daí ela tem muitas passagens semelhantes, ou seja, a coisa não se repete, é uma pequena alteração, uma pequena alteração.

As dimensões interpretativas e expressivas tornaram-se mais evidentes na prática e nos relatos de Dimitri. Idalina afirmou que se tivesse conseguido memorizar toda a peça o seu segundo passo seria pensar em expressividade e também trabalhar mais a questão musical. Heitor disse ter pensado em dinâmica ao estudar a peça, apesar da versão cifrada não apresentar indicações de dinâmica como a partitura. Antoni fez poucas referências a questões interpretativas durante as entrevistas, tendo focado a sua atenção mais em dimensões básicas e estruturais da peça.

Com relação ao estudo mental, Dimitri e Antoni utilizaram esse recurso, como pode ser visto no relato a seguir extraído de uma entrevista com Dimitri:

Não, não toquei no piano, mas assim, fiz testes de memória enquanto estava caminhando. Geralmente eu faço isso, quando tá num processo que está um pouco mais adiantado, começo a estudar fora do piano, então eu fico assim, como se eu estivesse tocando. Não no sentido de ficar assim com os dedos, mas no sentido de uma lembrança, ver se eu consigo seguir a forma, a estrutura, se eu consigo lembrar das harmonias. Eu me lembro que eu estava em dúvida entre um acorde ou outro, agora não vou me lembrar em qual ponto. Aí quando eu bati o olho aqui, já resolvi, já me lembrei daquilo. Então hoje eu estudei assim, hoje de manhã, antes de vir pra cá eu dei uma passada mentalmente.

Conforme apontado na revisão da literatura deste trabalho, acredita-se que o estudo mental (Palmer, 2006) pode contribuir para uma melhor fixação e domínio do conteúdo musical estudado, uma vez que estimula a internalização e também a evocação das informações musicais, o que exige um esforço cognitivo diferenciado em comparação ao estudo no instrumento. Nesta pesquisa, os dois pianistas que se utilizaram desse recurso obtiveram os melhores resultados em termos de qualidade da memorização e da performance.

Questões emocionais e fisiológicas podem ser mencionadas como uma variável interveniente no estudo, pois fatores psicológicos como ansiedade e stress podem interferir nos níveis de atenção e concentração para uma tarefa específica, assim como o cansaço físico que pode ser em decorrência de uma série de outros fatores (Ray, 2010). Nesse sentido, Antoni disse ter ficado ansioso para o último teste de memória e que questões emocionais atrapalharam a sua performance. No relato a seguir, ele destaca a questão do foco de atenção:

Eu acho que eu estava meio disperso, eu não tava 100% focado. Acho que é cansaço de final de ano e tal, mas eu tentei me esforçar ao máximo pra poder terminar aqui. Com sorte, consegui aos trancos e barrancos. E aí eu acho que foi isso, não foi muito diferente. Eu fiz o estudo de “pedreiro” também no finalzinho, não tão concentrado, certinho, mas ali memorizando as posições e usando aquela tática de tocar olhando pra partitura pra lembrar depois das coisas.

Heitor também comentou sobre o seu cansaço em algumas das sessões de estudo. Em entrevista final, ele disse que poderia ter memorizado a peça mais cedo se não estivesse com a agenda tão cheia de compromissos de trabalho.

Conforme apontado nos resultados, o fato de Idalina ter recebido médias mais altas que Heitor em algumas das categorias avaliadas é um ponto que parece chamar atenção. Apesar de ter memorizado a peça de modo parcial, Idalina foi mais bem avaliada que Heitor na categoria “qualidade da memorização”. Em contrapartida, Heitor foi mais bem avaliado que Idalina no quesito “expressividade”, o que leva a concluir que a qualidade da memorização não está diretamente relacionada ao nível de expressividade na performance. Cabe ressaltar que os respondentes do questionário não tiveram acesso à partitura e à versão cifrada da peça, somente ao áudio da performance original do compositor (André Mehmari) e à última gravação do teste de memória de cada pianista. Como interpretação desse resultado, pode-se refletir sobre a questão dos erros identificados e hesitações percebidas nas performances. O questionário não pedia aos juízes para quantificarem os erros e hesitações, mas apenas para que respondessem se havia sido possível identificá-los nas performances escutadas. Entretanto, a partir da análise qualitativo-descritiva realizada neste estudo, pode-se afirmar a possibilidade de Idalina ter demonstrado maior segurança no trecho tocado em

comparação a Heitor e uma menor quantidade de falhas e hesitações na performance. Em relação à expressividade, Heitor parece ter se comunicado de modo mais expressivo em sua interpretação da peça, apesar das falhas e hesitações. Uma explicação plausível considera o fato de Heitor ter utilizado maior variação de dinâmica no toque e também ter tocado a peça em andamento mais lento.

A partir da análise das sessões de estudo, testes de memória e entrevistas dos pianistas, constatou-se que o processo de memorização de Idalina se caracterizou pela sua incompletude, com uma execução parcial da obra. Heitor memorizou a peça, porém não a executou com segurança e foram percebidos vários erros, deslizos e hesitações. Antoni memorizou toda a peça, mas também lhe faltou segurança durante o teste de memória, sendo evidente a presença de erros, deslizos e hesitações em sua performance. Dimitri foi o pianista que memorizou a peça de modo mais satisfatório. No entanto, observa-se que os pianistas fizeram o melhor que podiam dentro de suas possibilidades e levando-se em conta o tempo, esforço e recursos disponíveis empregados no estudo, de acordo com os níveis de desenvolvimento musical de cada um deles. Por fim, ao avaliar o tempo total de estudo de cada pianista nas sessões gravadas (duas horas e trinta minutos) distribuído no período entre quatro e cinco semanas, conclui-se que os dados obtidos contribuíram para reflexões importantes acerca do processo de memorização musical em pianistas de diferentes tipos de formação musical.



## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com os resultados obtidos por meio desta investigação, acredita-se que a memorização ocorrida pelos participantes da pesquisa destacou as estratégias cognitivas utilizadas no estudo da peça *Um anjo nasce*, de André Mehmari, possibilitando, assim, diversas reflexões. As conexões cerebrais estabelecidas durante a memorização dos pianistas com formação predominantemente em música de concerto podem ser diferentes daquela obtida por pianistas com formação predominantemente em música improvisada a partir da forma como estudam em termos gerais de organização do pensamento e de suas práticas deliberadas. Enquanto isso, pianistas de formação híbrida e com experiência nestas duas tradições musicais parecem se apropriar das estratégias de ambas as partes, o que pode ampliar seu nível de compreensão musical e gerar um ganho na performance.

Os resultados do presente estudo mostraram que para se avaliar a qualidade de uma performance memorizada é preciso levar em conta uma série de variáveis, como a *expertise* do instrumentista, o uso de estratégias efetivas para a memorização durante o estudo, a familiaridade do instrumentista com o material musical, o desenvolvimento da *big picture*, entre outras já mencionadas. A qualidade da memorização não aparece necessariamente relacionar-se com os níveis de expressividade percebidos, o que revela a presença de outras variáveis para esta categoria avaliada no presente estudo.

Tratando-se de um estudo multicaso comparativo, podem ser enumerados alguns dados relevantes na tentativa de explicar os processos psicológicos investigados: a participação de pianistas com diferentes experiências na prática da memorização ao longo de suas vidas, especialmente em relação a um dos pianistas, que já possuía alguma familiaridade com a peça empregada; pianistas com formação mista, ou seja, apesar de haver uma predominância de formação, todos apresentaram em seu histórico o contato com ambas as tradições musicais, o que dificultou a obtenção de uma linha de base que permitisse compará-los de maneira mais precisa; seções de estudo muito espaçadas (grande intervalo de tempo entre elas).

Os principais avanços trazidos por este estudo para o campo da educação musical e da cognição incluem a reflexão acerca da empregabilidade de diferentes estratégias para o estudo e a memorização pianística, assim como a importância da familiaridade com o material musical para o desenvolvimento da memorização, principalmente quando há um período de curto prazo para o estudo e preparação da performance.

Finalmente, foi possível estabelecer alguns direcionamentos para a condução de novas pesquisas: (a) investigação do processo de memorização de pianistas com um nível de *expertise* mais similar entre si; (b) a necessidade de um período maior de tempo para que os pianistas se familiarizem com o material musical a eles apresentado e assim, possam formular uma imagem artística mais nítida da peça, o que permitiria uma análise mais aprofundada de seus processos de memorização musical para a performance; (c) um menor intervalo de tempo entre as sessões de estudo; (d) estudos empíricos que contemplem uma maior quantidade de pianistas de cada vertente musical; (e) a proposta de aplicação dos guias de execução a um grupo de pianistas exclusivamente da música improvisada para fins de comparação com um grupo controle de pianistas da mesma tradição musical e sem o conhecimento dos GEs; (f) a utilização de novas tecnologias para a mensuração da memorização e também para o monitoramento da atividade cerebral durante o estudo e durante os testes de memória.

## REFERÊNCIAS

- Alves, A. S. (2015). *A utilização de guias de execução como estratégia de memorização do primeiro movimento da Partita em lá menor de J. S. Bach (BWV 1013) para flauta solo*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Aquino, S. V. M. (2011). *Guias de execução na memorização do segundo movimento da Sonata n° 2 de Dmitri Shostakovich*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Aquino, S. V. M. (2015). *A utilização de guias de execução por alunos iniciantes de piano de 8 a 14 anos de idade*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Bahiana, A. M. (1979). Música instrumental – o caminho do improvisado à brasileira. In: A. M. Bahiana, J. S. Wisnik & M. Autran (Eds). *Anos 70 – música popular*, (pp. 77-89). Rio de Janeiro: Europa.
- Bandura, A. (1994). Self-efficacy. In: V. S. Ramachaudran (Ed.), *Encyclopedia of human behavior*, (Vol. 4, pp. 71-81). New York: Academic Press. (Reprinted in H. Friedman [Ed.], *Encyclopedia of mental health*. San Diego: Academic Press, 1998).
- Barros, L. C. (2008). *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Barros, L. C. (2015). Retrospectiva histórica e temáticas investigadas nas pesquisas empíricas sobre o processo de preparação da performance musical. *PerMusí*, (31), 284-299.
- Bayles, F. (2009). Translating the musical image: case studies of expert musicians. In: A. Chan & A. Noble (Eds.). *Sounds in translation: intersections of music, technology and society* (pp. 41-59). Canberra: ANU E-Press.
- Bragagnolo, B. M. (2014). *Guias de execução para memorização aplicados à interpretação das Variações Abegg de Robert Schumann*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, Brasil.
- Cerqueira, D. L.; Zorzal, R. C. & Ávila, G. A. (2012). Considerações sobre a aprendizagem da performance musical. *PerMusí*, (26), 94-109.
- Chaffin, R.; Gerling, C. C.; Demos, A. & Melms, A. (2013). Theory and practice: A case study of how Schenkerian analysis shaped the learning of Chopin's Barcarolle. In Williamon, A., Goebel, W. (Eds.), *Proceedings of the international symposium on performance science* (pp. 21–26). Vienna, Austria: AEC.
- Chaffin, R. & Imreh, G. (2002). Practicing perfection: piano performance as expert memory. *Psychological Science*, 3(4), 342-349.
- Chaffin, R.; Imreh, G. & Crawford, M. (2002). *Practicing perfection: memory and piano performance*. New Jersey: Mahwah.

- Chaffin, R.; Imreh, G.; Lemieux, A. F. & Chen, C. (2003). Seeing the Big Picture: Piano Practice as Expert Problem Solving. *Music Perception*, 20(4), 465-490.
- Chaffin, R.; Lisboa, T.; Logan, T. & Begosh, K. T. (2009). Preparing for memorized cello performance: the role of performance cues. *Psychology of music*, 1-28.
- Chaffin, R.; Logan, T. R. & Begosh, K. T. (2012). A memória e a execução musical. (S. Freitas, Trad.). *Em Pauta*. Porto Alegre, 20(34/35), 223-244.
- Chi, M. T. H. (2006). Two Approaches to the Study of Experts' Characteristics. In: K. Ericsson, N. Charness, P. Feltovich & R. Hoffman (Eds). *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance* (pp. 21-30). New York: Cambridge University Press.
- Creswell, J. W. & Clark, V. L. P. (2011). *Designing and conducting mixed methods research* (2nd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The psychology of optimal experience*. New York: Harper & Row.
- Duhigg, C. (2012). *O poder do hábito: porque fazemos o que fazemos na vida e nos negócios*. (R. Mantovani, Trad.). Rio de Janeiro: Objetiva.
- Elliott, D. & Silverman, M. (2015). *Musical matters: a philosophy of music education*. New York: Oxford University Press.
- Ericsson, K. A., Krampe, R. Th., & Tesch-Römer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100(3), 363-406.
- Eysenck, M. W., & Keane, M. T. (2007). *Manual de Psicologia Cognitiva*. Porto Alegre: Artmed.
- Galvão, A. (2006). Cognição, emoção e expertise musical [versão eletrônica], *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, 22(2), 169-174.
- Gerber, D. T. (2012). *A memorização musical através dos guias de execução: um estudo de estratégias deliberadas*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Gerber, D. T. (2013) Memorização musical: um estudo de estratégias deliberadas. *Música em Perspectiva*, 6(1), 86-10.
- Gerling, C. & Santos, R. (2017). How do undergraduate piano students memorize their repertoires? *International Journal of Music Education*, 35(1), 60-78.
- Gonçalves, F. R. (2014). *Trajetórias de aprendizado de novas obras pianísticas: três estudos de caso*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Kaufmann, F., Kalbfleisch, M. L., & Castellanos, F. X. (2000). *Attention deficit disorders and gifted students: What do we really know?* Storrs, CT: National Research Center on the Gifted and Talented, University of Connecticut.

- Kenny, B. J. & Gellrich M. (2002). Improvisation. In: R. Parncutt & G. Mcpherson (Eds). *The science and psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning* (pp.117-134). New York: Oxford University Press.
- Lehmann, A. C.; Sloboda, J. A. & Woody, R. H. (2007). *Psychology for Musicians: understanding and acquiring the skills*. New York: Oxford University Express.
- Neuhaus, H. (1985). *El arte del piano: consideraciones de um professor*. Madrid: Real Musical.
- Noice, H.; Jeffrey, J.; Noice, T. & Chaffin, R. (2008). Memorization by a jazz musician: a case study. *Psychology of Music*, 36(1), 63-79.
- Palmer, C. (2006). The nature of memory for music performance skills. In E. Altenmüller, M. Wiesendanger, J. Kesselring (Eds.), *Music, Motor Control and the Brain*, (pp. 39-53). Oxford, UK: Oxford University Press.
- Piedade, A. T. C. (2005). Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades. *Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM)*, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, pp. 197-207.
- Rangel Júnior, E. B., & Loos, H. (2011). Escola e desenvolvimento psicossocial segundo percepções de jovens com TDAH. *Paidéia (Ribeirão Preto)*, 21(50), 373-382.
- Ray, S. (2010). Considerações sobre o pânico de palco na preparação de uma performance musical. In B. Ilari, & R. C. de Araujo (Orgs.). *Mentes em Música* (pp. 153–172). Curitiba: Deartes/UFPR.
- Rodrigues, K. D. (2006). *Música popular instrumental brasileira (1970-2005): uma abordagem subsidiada pelo estudo da vida e obra de oito pianistas*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Santos, R. A. T. dos, & Hentschke, L. (2009). A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental: condições e implicações procedimentais. *Per Musi*, (19), 72-82.
- Shockley, R. P. (1997). *Mapping music: for faster learning and secure memory*. Madison: A. R. Editions.
- Silvano, L. F. (2016). *Influência dos guias de execução na otimização do ensino e aprendizado pianístico em jovens*. Dissertação de mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.
- Sloboda, J. A. (2008). *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. (B. Ilari & R. Ilari, Trad.). Londrina: Eduel.
- Snyder, B. (2000). *Music and memory: an introduction*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Snyder, B. (2016). Memory for music. In: Susan Hallam, Ian Cross, Michael Thaut (Eds.). *The Oxford Handbook of Music Psychology* (pp. 167-180). New York: Oxford University Press.

- Sternberg, R. J. (2010). *Psicologia Cognitiva* (5a ed.). (A. M. D. Luche & R. Galman, Trad.). São Paulo: Cengage Learning. (Obra original publicada em 2008).
- Wildt, F. K., Carvalho, A. R., & Gerling, C. C. (2008). O uso de mapeamento na memorização do Allegro Moderato da Sonatina No. 3 de Juan Carlos Paz: uma abordagem prática. *Música Hodie*, 5(1), 35-58.
- Yin, R. K. (2015). *Estudo de caso: planejamento e métodos* (5a ed.). (C. M. Herrera, Trad.). Porto Alegre: Bookman. (Obra original publicada em 1984).
- Zorzal, R. C. (2015). Prática musical e planejamento da performance: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical. *Opus*, 21(3), 83-110.

## APÊNDICES



## APÊNDICE I

### Carta-convite: Participação em Pesquisa (Estudo Piloto)

Olá ! Temos a honra de convidá-lo(a) a participar de uma pesquisa em cognição musical, cujo objetivo é investigar os processos de memorização musical de pianistas no estudo de uma obra brasileira para piano solo. Sua participação é muito importante e os resultados desta pesquisa permitirão uma melhor compreensão científica sobre o tema em questão.

Suas respostas receberão tratamento científico e estarão sob sigilo, ou seja, a sua identidade será preservada. Os dados serão coletados em três encontros de no máximo uma hora cada um, com um intervalo de uma semana entre eles. Os encontros serão realizados em horários combinados em comum acordo entre pesquisador e participante, conforme o seguinte cronograma:

<b>Encontro</b>	<b>Tarefas</b>
Encontro 01	Entrevista inicial + Sessão de estudo, ambas gravadas.
Encontro 02	Entrevista sobre o estudo da peça + Sessão de estudo gravada.
Encontro 03	Sessão de estudo gravada + Entrevista final, em que você responderá perguntas sobre as estratégias utilizadas para a memorização da peça em questão.

Pedimos a gentileza de que nos confirme previamente sua participação para que, visando o seu conforto sejam operacionalizadas as devidas providências.

Desde já agradecemos por sua colaboração. Atenciosamente,

Bruna Kaiser Wasem e Danilo Ramos

Pesquisadores do Programa de Pós-graduação em Música da UFPR.





## APÊNDICE II

### Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Estudo Piloto)

Parecer consubstanciado CEP/UFPR nº. 163.588 de 05/12/2012.

Nós, Bruna Kaiser Wasem e Danilo Ramos, pesquisadores em cognição musical, convidamos você a participar de um estudo que visa colaborar para um maior entendimento dos processos cognitivos relacionados à memorização musical.

Caso você aceite participar da pesquisa, sua tarefa consistirá em memorizar uma peça para piano (escolhida pelos pesquisadores). Algumas sessões de seus estudos ao piano serão gravadas no intuito de compor a coleta dos dados do estudo. A pesquisa também inclui algumas entrevistas sobre o processo de memorização em questão. Os dados serão coletados em três encontros de no máximo uma hora cada um, com um intervalo de uma semana entre eles, a serem realizados em horários combinados em comum acordo entre pesquisador e participante, conforme o seguinte cronograma:

Encontro	Tarefas
Encontro 01	Entrevista inicial + Sessão de estudo, ambas gravadas.
Encontro 02	Entrevista sobre o estudo da peça + Sessão de estudo gravada.
Encontro 03	Sessão de estudo gravada + Entrevista final, em que você responderá perguntas sobre as estratégias utilizadas para a memorização da peça em questão.

Este estudo não apresenta desconfortos ou riscos previsíveis à sua integridade física e moral ou mesmo à sua saúde. A sua participação é voluntária e se você desistir de participar poderá solicitar a devolução deste termo assinado.

A sua participação não acarretará em ônus ou rendimento financeiro. Portanto, as despesas necessárias para a realização da pesquisa são de inteira responsabilidade do pesquisador e você não receberá qualquer valor em dinheiro por sua participação no estudo.

As informações relacionadas ao estudo serão conhecidas apenas pelos pesquisadores responsáveis que lhe apresentam esse termo. Qualquer informação divulgada em relatório ou publicação será codificada, para que a sua identidade seja preservada e seja mantida a confidencialidade. Em caso de esclarecimento de eventuais dúvidas, por favor, entre em contato conosco pelo e-mail: bruna\_wasem@hotmail.com.

Eu, \_\_\_\_\_ li esse termo de consentimento e concordei em participar do estudo voluntariamente.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, / /2017

(Assinatura do participante)

Local e Data

Comitê de Ética em Pesquisa do Setor de Ciências da Saúde da UFPR  
Telefone: (41) 3360-7259 e-mail: cometica.saude@ufpr.br



### APÊNDICE III

#### Carta-convite: Participação em Pesquisa

Olá ! Temos a honra de convidá-lo(a) a participar de uma pesquisa em cognição musical, cujo objetivo é investigar os processos de memorização musical de pianistas no estudo de uma obra brasileira para piano solo. Sua participação é muito importante e os resultados desta pesquisa permitirão uma melhor compreensão científica sobre o tema em questão.

Suas respostas receberão tratamento científico e estarão sob sigilo, ou seja, a sua identidade será preservada. Os dados serão coletados em cinco encontros de no máximo uma hora cada um, com um intervalo de uma semana entre eles, no período de um mês. Os encontros serão realizados em horários combinados em comum acordo entre pesquisador e participante, conforme o seguinte cronograma:

<b>Encontro</b>	<b>Tarefas</b>
Encontro 01	Entrevista inicial + Sessão de estudo, ambas gravadas.
Encontro 02	Sessão de estudo gravada + Entrevista sobre o estudo da peça.
Encontro 03	Sessão de estudo gravada + Entrevista sobre o estudo da peça.
Encontro 04	Sessão de estudo gravada + Entrevista sobre o estudo da peça.
Encontro 05	Sessão de estudo gravada + Entrevista final, em que você responderá perguntas sobre as estratégias utilizadas para a memorização da peça em questão.

Pedimos a gentileza de que nos confirme previamente sua participação para que, visando o seu conforto sejam operacionalizadas as devidas providências.

Desde já agradecemos por sua colaboração. Atenciosamente,

Bruna Kaiser Wasem e Danilo Ramos

Pesquisadores do Programa de Pós-graduação em Música da UFPR.



#### APÊNDICE IV

### Questionário sobre condições do sujeito para participação em pesquisa

- 1) **Você tem disponibilidade para participar de um estudo no período de um mês?**  
Serão cinco encontros no total, com sessões de piano e entrevistas, ambas gravadas e duração média de uma hora cada encontro com intervalo de uma semana entre eles.

A principal tarefa consistirá em estudar e memorizar uma peça de duas páginas, apresentada pela pesquisadora, fazer anotações em um diário de estudo e relatar seu processo de memorização, incluindo as estratégias utilizadas e o passo a passo do estudo. Ao final de cada encontro será solicitado que você toque sem a partitura o que foi possível memorizar até o momento, como um teste de memória.

sim                       não

- 2) **Você tem algum tempo disponível durante a semana para realizar sessões extras de estudo em casa para a memorização da peça?** As sessões extras são opcionais, mas seria interessante para o estudo. Não precisam ser gravadas, mas serão entregues folhas com espaço em branco para anotação das decisões de estudo, estratégias utilizadas, data e tempo dedicado para a tarefa, compondo assim um diário de estudo.

sim                       não                       talvez



## APÊNDICE V

### Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Parecer substanciado CEP/UFPR nº. 163.588 de 05/12/2012.

Nós, Bruna Kaiser Wasem e Danilo Ramos, pesquisadores em cognição musical, convidamos você a participar de um estudo que visa colaborar para um maior entendimento dos processos cognitivos relacionados à memorização musical.

Caso você aceite participar da pesquisa, sua tarefa consistirá em memorizar uma peça para piano (escolhida pelos pesquisadores). Algumas sessões de seus estudos ao piano serão gravadas no intuito de compor a coleta dos dados do estudo. A pesquisa também inclui algumas entrevistas sobre o processo de memorização em questão. Os dados serão coletados em cinco encontros de no máximo uma hora cada um, com um intervalo de uma semana entre eles, a serem realizados em horários combinados em comum acordo entre pesquisador e participante, conforme o seguinte cronograma:

Encontro	Tarefas
Encontro 01	Entrevista inicial + Sessão de estudo, ambas gravadas.
Encontro 02	Sessão de estudo gravada + Entrevista sobre o estudo da peça.
Encontro 03	Sessão de estudo gravada + Entrevista sobre o estudo da peça.
Encontro 04	Sessão de estudo gravada + Entrevista sobre o estudo da peça.
Encontro 05	Sessão de estudo gravada + Entrevista final, em que você responderá perguntas sobre as estratégias utilizadas para a memorização da peça em questão.

Este estudo não apresenta desconfortos ou riscos previsíveis à sua integridade física e moral ou mesmo à sua saúde. A sua participação é voluntária e se você desistir de participar poderá solicitar a devolução deste termo assinado.

A sua participação não acarretará em ônus ou rendimento financeiro. Portanto, as despesas necessárias para a realização da pesquisa são de inteira responsabilidade do pesquisador e você não receberá qualquer valor em dinheiro por sua participação no estudo.

As informações relacionadas ao estudo serão conhecidas apenas pelos pesquisadores responsáveis que lhe apresentam esse termo. Qualquer informação divulgada em relatório ou publicação será codificada, para que a sua identidade seja preservada e seja mantida a confidencialidade. Em caso de esclarecimento de eventuais dúvidas, por favor, entre em contato conosco pelo e-mail: bruna\_wasem@hotmail.com.

Eu, \_\_\_\_\_ li esse termo de consentimento e concordei em participar do estudo voluntariamente.

\_\_\_\_\_, / /2017

(Assinatura do participante)

Local e Data

Comitê de Ética em Pesquisa do Setor de Ciências da Saúde da UFPR  
 Telefone: (41) 3360-7259 e-mail: cometica.saude@ufpr.br



## APÊNDICE VI

### Protocolo de pesquisa

#### 1. PREPARAÇÃO PARA O ESTUDO

O experimento deverá ser realizado no auditório do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná em três datas distintas para cada participante, de acordo com agenda pré-definida em comum acordo entre pesquisadora e participante. Antes de iniciar os experimentos, a pesquisadora deve proceder com os seguintes passos:

- a) Pegar a chave da porta da sala onde serão realizados os experimentos;
- b) Abrir a porta da sala e acender as lâmpadas;
- c) Verificar a organização da sala. Caso esteja desorganizada, a pesquisadora deverá ser responsável pela sua organização.

##### 1.1. Montagem da sala experimental

- a) Colocar o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e uma caneta sobre uma mesa para que o participante possa ler e preencher antes da entrevista;
- b) Abrir o tampo do piano e deixá-lo preparado para a sessão de estudo;
- c) Colocar as cópias da partitura e melodia cifrada sobre uma mesa, juntamente com as folhas para o diário de estudo e canetas coloridas, os quais serão entregues ao participante para seu uso durante a sessão de estudo.

##### 1.2. Tarefas de ordem prática

- a) Certificar a conexão do microcomputador na tomada localizada abaixo da bancada;
- b) Colocar e posicionar cadeira confortável para o participante em posição central à mesa;
- c) Ligar o microcomputador;
- d) Verificar saídas de som do microcomputador;
- e) Escolher local adequado para posicionar a câmera digital para a filmagem da sessão de estudo;

##### 1.3. Configuração do equipamento

- a) Deixar preparado o vídeo a ser exibido ao participante;
- b) Testar o equipamento para a filmagem e captação de áudio.

##### 1.4. Últimos Cuidados

Conferir novamente a organização da sala e a preparação dos equipamentos.

#### 2. REALIZAÇÃO DO EXPERIMENTO

##### 2.1. Encaminhamento do participante

- a) Receber o participante na porta da sala experimental;
- b) Acomoda-lo em seu respectivo lugar e em seguida fechar a porta;
- c) Conversar normalmente antes do início da sessão experimental.

##### 2.2. Monitoramento da sessão

- a) Pedir para que eles leiam e assinem o termo de consentimento livre esclarecido (TCLE);

- b) solicitar que os participantes desliguem celulares e retirem qualquer tipo de aparelho eletrônico que produza som (Mp3 ou Mp4 Player, relógio, etc.);
- c) Explicar ao participante quais são as tarefas solicitadas.

### 3. PRIMEIRA SESSÃO DE ESTUDO

A pesquisadora apresentará o material musical ao participante na seguinte ordem:

- a) Partitura e melodia cifrada;
- b) Vídeo com performance da peça pelo seu compositor;
- c) Diário de estudo e canetas para uso do participante;
- d) Após entregar o material, a pesquisadora explicará verbalmente a tarefa solicitada, pedindo que o participante memorize a peça utilizando suas próprias estratégias e destacando que este pode fazer uso de todo o material fornecido;
- e) Na sequência a pesquisadora deixará o participante sozinho na sala experimental, pedindo que este faça anotações no material dado sempre que possível ou que explique verbalmente suas decisões de estudo, já que a sessão será filmada.
- f) Após 30 minutos de estudo, a pesquisadora retornará à sala e então solicitará mais uma tarefa: a gravação da performance do participante memorizada (o quanto ele conseguiu memorizar durante esta prática deliberada).
- g) Após a sessão prática, será realizada uma entrevista em que a pesquisadora fará uma série de perguntas ao participante conforme o roteiro elaborado para a entrevista semiestruturada.
- h) Após finalizar a sessão de estudo a pesquisadora tomará as devidas providências para salvar a gravação realizada.

### 4. SEGUNDA SESSÃO DE ESTUDO

A realizar-se após o período de uma semana da primeira sessão. Novamente a pesquisadora seguirá os procedimentos de preparação da sala experimental e receberá o participante para os seguintes passos:

- a) Sessão de estudo ao piano: a pesquisadora deixará o participante sozinho na sala experimental mais uma vez, pedindo que este faça anotações no material dado sempre que possível ou que explique verbalmente suas decisões de estudo.
- b) Teste de memória: após 30 minutos, a pesquisadora retornará à sala e solicitará a gravação da performance do participante memorizada.
- c) Nova entrevista com o participante em que a pesquisadora fará perguntas relacionadas ao estudo e memorização e também sobre o estudo da peça ou não no decorrer da semana, fora deste ambiente de laboratório.
- d) Após encerrar a sessão, a pesquisadora tomará as devidas providências para salvar a gravação realizada.

### 5. TERCEIRA SESSÃO DE ESTUDO

A realizar-se após o período de uma semana da segunda sessão. Novamente a pesquisadora seguirá os procedimentos de preparação da sala experimental e receberá o participante para os seguintes passos:

- a) Sessão de estudo ao piano: a pesquisadora deixará o participante sozinho na sala experimental mais uma vez, pedindo que este faça anotações no material dado sempre que possível ou que explique verbalmente suas decisões de estudo.
- b) Teste de memória: após 30 minutos, a pesquisadora retornará à sala e solicitará a gravação da performance do participante memorizada.

- c) Nova entrevista com o participante em que a pesquisadora fará perguntas relacionadas ao estudo e memorização e também sobre o estudo da peça ou não no decorrer da semana, fora deste ambiente de laboratório.
- d) Após encerrar a sessão, a pesquisadora tomará as devidas providências para salvar a gravação realizada.

#### 6. QUARTA SESSÃO DE ESTUDO

A realizar-se após o período de uma semana da terceira sessão. Novamente a pesquisadora seguirá os procedimentos de preparação da sala experimental e receberá o participante para os seguintes passos:

- a) Sessão de estudo ao piano: a pesquisadora deixará o participante sozinho na sala experimental mais uma vez, pedindo que este faça anotações no material dado sempre que possível ou que explique verbalmente suas decisões de estudo.
- b) Teste de memória: após 30 minutos, a pesquisadora retornará à sala e solicitará a gravação da performance do participante memorizada.
- c) Nova entrevista com o participante em que a pesquisadora fará perguntas relacionadas ao estudo e memorização e também sobre o estudo da peça ou não no decorrer da semana, fora deste ambiente de laboratório.
- d) Após encerrar a sessão, a pesquisadora tomará as devidas providências para salvar a gravação realizada.

#### 7. QUINTA SESSÃO DE ESTUDO

A realizar-se após o período de uma semana da quarta sessão. Novamente a pesquisadora seguirá os procedimentos de preparação da sala experimental e receberá o participante para os seguintes passos:

- a) Inicialmente a pesquisadora deixará o participante sozinho na sala experimental mais uma vez, pedindo que este faça anotações no material dado sempre que possível ou que explique verbalmente suas decisões de estudo.
- b) Teste de memória: após 30 minutos, a pesquisadora retornará à sala e solicitará a gravação da performance do participante memorizada uma última vez.
- c) Na sequência, a pesquisadora fará uma entrevista final com o participante, com questões relacionadas ao estudo realizado.
- d) Antes de despedir-se do participante, a pesquisadora solicitará todo o material em que o participante fez anotações (partitura, melodia cifrada, diários de estudo).

#### 8. FINALIZAÇÃO DA SESSÃO EXPERIMENTAL

Após despedir-se do participante a cada sessão, a pesquisadora deverá proceder com os seguintes passos:

- a) Salvar e verificar as cópias de todos os dados de gravação (pendrive, HD, disco virtual);
- b) Desligar a câmera digital e o computador;
- c) Recolher e guardar todos os equipamentos utilizados (câmera, canetas, TCLE, etc.);
- d) Verificar a organização da sala, deixando-a da maneira como foi encontrada;
- e) Apagar as lâmpadas;
- f) Sair, fechar e trancar a porta;
- g) Devolver as chaves.







## APÊNDICE VIII

### Roteiro para a primeira entrevista semiestruturada

- 1) Conte de forma objetiva como se deu o seu primeiro contato com a música.
- 2) Que idade você tinha quando conseguiu cantarolar um verso de uma música pela primeira vez? Você se lembra qual era essa música?
- 3) Você consegue lembrar quais os tipos de atividade musical você vivenciava em seu ambiente familiar antes dos cinco anos de idade? Se sim, quais?
- 4) Com que idade começou a aprender piano? Qual a sua idade hoje?
- 5) Sexo: ( ) feminino ( ) masculino
- 6) Como foi o seu estudo musical? ( ) formal ( ) informal ( ) misto
- 7) Você se considera um autodidata? ( ) sim ( ) não ( ) um pouco
- 8) Quantos anos de idade você tinha quando teve a sensação de que possuía alguma aptidão especial ou habilidade para a música? Como essa percepção lhe influenciou musicalmente?
- 9) Você tem ouvido absoluto? Se sim, consegue se lembrar que idade você tinha quando percebeu isso?
- 10) Toca algum outro instrumento? Se sim, qual?
- 11) Você compõe música? Já executou alguma composição sua? Se sim, quando você começou com essa atividade? Como você lida com essa habilidade musical hoje?
- 12) Em sua experiência com o piano, você utiliza alguma estratégia para aprender, estudar e memorizar uma nova peça? Se sim, descreva.
- 13) Você costuma cantar as melodias que toca? Tem facilidade ou dificuldade para memorizar ao piano?
- 14) O que você considera mais difícil na memorização de uma obra musical: melodia, harmonia, ritmo, dedilhados, estrutura, elementos interpretativos? Há algo mais que considera um desafio no processo de memorização musical?
- 15) De que forma você memoriza seu repertório: pela repetição ou por meio de uma análise de cada peça estudada? Conhece e utiliza alguma técnica de memorização?
- 16) Você costuma se apresentar em público? Quais as ocasiões e com que frequência?
- 17) Quando se apresenta, costuma tocar o repertório de memória ou com o apoio de partitura ou escrita voltada para a música popular (melodia cifrada)?
- 18) Já passou pela experiência de ter um “branco” durante uma apresentação em público? Se sim, o que fez no momento?
- 19) Considerando a possibilidade de que esses “lapsos” de memória podem acontecer com qualquer músico, que recursos você utilizaria caso isso acontecesse com você numa situação de palco ou performance pública?



## APÊNDICE IX

### Roteiro para a segunda entrevista semiestruturada

- 1) Você estudou a peça no decorrer desta semana, desde o primeiro encontro até hoje? Se sim, quantas vezes?
- 2) Escutou o áudio da peça mais alguma vez? Se sim, quantas vezes?
- 3) Você fez anotações no diário de estudo?
- 4) Você fez anotações na partitura ou na melodia cifrada?
- 5) Fale um pouco sobre as suas estratégias até o momento.

Perguntas adicionais:

- 6) Quais as obras que você mais gosta de tocar?
- 7) Quais os seus compositores preferidos?
- 8) O que você costuma escutar?
- 9) Você tem o hábito de escutar versões de uma peça antes de estudá-la ao piano?
- 10) Você gosta da ideia de trabalhar com música?
- 11) Dentre as tarefas de escuta, performance, composição, improvisação, interpretação, análise e arranjo, o que você mais gosta de fazer?



## APÊNDICE X

### Roteiro para a terceira e quarta entrevistas semiestruturadas

- 1) Você estudou a peça no decorrer desta semana, do segundo encontro até hoje? Se sim, quantas vezes?
- 2) Escutou o áudio da peça mais alguma vez? Se sim, quantas vezes?
- 3) Você fez anotações no diário de estudo?
- 4) Você fez anotações na partitura ou na melodia cifrada?
- 5) Fale um pouco sobre as suas estratégias até o momento.



## APÊNDICE XI

### Roteiro para entrevista retrospectiva

- 1) Qual o passo-a-passo do estudo realizado no decorrer dos cinco encontros?
- 2) Você estudou a peça somente durante as sessões de estudo agendadas ou também estudou e tocou a peça em casa?
- 3) Quais as principais estratégias que você utilizou para a memorização?
- 4) Você encontrou alguma dificuldade para a memorização desta peça especificamente? Qual ou quais?
- 5) Você conseguiu memorizar a obra integralmente? Acredita ter desenvolvido uma imagem mental da obra em questão?
- 6) Você achou a tarefa difícil? Por quê?
- 7) Dentre o material fornecido: partitura, melodia cifrada e vídeo com performance executada pelo compositor da peça, qual você mais utilizou para a memorização?
- 8) Como você se sentiu durante a sua participação no estudo?
- 9) Tem algo a mais para comentar sobre a pesquisa?



## APÊNDICE XII

### Roteiro para entrevista final (Estudo Piloto)

- 1) Qual o passo-a-passo do estudo realizado no decorrer dos três encontros?
- 2) Você estudou a peça somente durante as sessões de estudo agendadas ou também estudou e tocou a peça em casa?
- 3) Quais as estratégias que você utilizou para a memorização?
- 4) Você encontrou alguma dificuldade para a memorização desta peça especificamente? Qual ou quais?
- 5) Você conseguiu memorizar a obra integralmente? Acredita ter desenvolvido uma imagem mental da obra em questão?
- 6) Você achou a tarefa difícil? Por quê?
- 7) Você considera a partitura apropriada para a realização da tarefa?
- 8) O tempo dado foi suficiente para estudar e memorizar a peça?
- 9) Dentre o material fornecido: partitura, melodia cifrada e vídeo com performance executada pelo compositor da peça, qual você mais utilizou para a memorização?
- 10) Como você se sentiu durante a sua participação no estudo?
- 11) Você tem alguma sugestão para a pesquisa?



## APÊNDICE XIII

### Formulário de avaliação de performance musical memorizada

Você foi convidado a participar como avaliador de uma pesquisa em Cognição Musical cuja temática é a memorização. Nesse sentido, solicitamos que leia atentamente as perguntas contidas neste questionário. Você escutará cinco gravações de uma mesma peça para piano solo, sendo a primeira uma gravação de referência, realizada pelo compositor da obra e as demais gravações correspondem a testes de memória realizados com quatro pianistas que participaram do estudo em questão. Após escutar cada gravação, solicitamos que responda as questões a seguir:

#### 1) Como você avalia a performance musical do participante?

Pianista A:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Pianista B:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Pianista C:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Pianista D:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

#### 2) Como você avalia a memorização da peça em questão, com base na gravação de referência?

Pianista A:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Pianista B:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Pianista C:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Pianista D:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

#### 3) Com base na gravação de referência, quanto a performance do participante se assemelha a performance do compositor da peça?

Pianista A:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Pianista B:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Pianista C:

0  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10

Pianista D:

0  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10

**4) Numa escala de 0 a 10, quão expressiva foi a performance do participante?**

Pianista A:

0  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10

Pianista B:

0  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10

Pianista C:

0  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10

Pianista D:

0  1  2  3  4  5  6  7  8  9  10

**5) Você percebeu hesitações por parte do participante durante o teste de memória, isto é, pequenas pausas durante a execução musical, como se ele estivesse tentando lembrar a música?**

Pianista A:  Sim  Não

Pianista B:  Sim  Não

Pianista C:  Sim  Não

Pianista D:  Sim  Não

**6) Você identificou erros ou “deslizes” na performance do participante?**

Pianista A:  Sim  Não

Pianista B:  Sim  Não

Pianista C:  Sim  Não

Pianista D:  Sim  Não

**7) Você observou algo em especial na performance assistida e que gostaria de comentar?**

---



---



---



---

**8) Você tem alguma sugestão a fazer sobre este estudo de memorização?**

---



---



---



---

## **APÊNDICE XIV: Estudo de caso-piloto (Experimento)**

**Participantes:** dois pianistas, sendo (a) Giovani Kepler, pianista com formação híbrida, 58 anos de idade e 52 anos de experiência com o piano; (b) César, pianista com formação em música de concerto, 21 anos de idade e três anos de experiência com o piano.

**Materiais e equipamentos:** os mesmos utilizados no experimento.

**Material musical:** a mesma peça utilizada no experimento.

**Procedimentos:** Primeiramente, ambos os pianistas receberam uma carta convite (apêndice I) com uma breve descrição dos encontros realizados e principais tarefas solicitadas pela pesquisadora. Após o convite ser aceito, três encontros foram agendados com os participantes, conforme a disponibilidade de cada um deles. Em cada encontro foi realizada uma entrevista semiestruturada, uma sessão de estudo ao piano e um teste de memória, exceto para a primeira entrevista e estudo de Giovani Kepler, que contou com um imprevisto e precisou ser agendada em dias distintos. As sessões de Giovani ocorreram no período de três semanas, com a realização apenas da entrevista no primeiro encontro. As sessões de estudo de César ocorreram no período de duas semanas entre o primeiro e o último encontro.

- Primeira sessão de estudo: a) preparação da sala experimental pela pesquisadora conforme protocolo do estudo. b) Após serem recepcionados pela pesquisadora, cada participante leu e assinou o termo de consentimento livre e esclarecido (apêndice II). c) Entrevista semiestruturada com cada participante. Eles foram questionados sobre seu histórico musical (roteiro disponível no apêndice VIII). A pesquisadora também fez outras perguntas que não estavam no roteiro e que vieram a contribuir para o estudo. d) Sessão de estudo ao piano. Primeiramente a pesquisadora apresentou aos participantes os materiais para o estudo: partitura e melodia com a harmonia cifrada da peça; e um vídeo com uma performance executada pelo compositor. No caso de Giovani, a sessão de estudo foi realizada uma semana após a primeira entrevista, devido à indisponibilidade da sala utilizada para a continuação do experimento. Após assistirem à gravação, os pianistas se dirigiram ao piano com a partitura da peça (ambos selecionaram a partitura) e a pesquisadora os deixou sozinhos na sala por 30 minutos para o estudo. Os pianistas foram orientados a utilizar suas próprias estratégias para estudar a peça em questão, fazer anotações na partitura e nos diários de estudo. e) Ao retornar



para a sala, a pesquisadora solicitou aos pianistas que tocassem de memória o que havia sido possível memorizar, como uma espécie de “teste de memória”. Eles não haviam sido avisados previamente sobre esta tarefa, o que os pegou desprevenidos. Giovani realizou a tarefa; César recusou-se a tocar, pois disse não ter memorizado nada da peça. Para a semana seguinte, a pesquisadora deixou os participantes a vontade para estudar a peça em casa também, caso houvesse disponibilidade de tempo e interesse. Pediu apenas que eles registrassem nos diários de estudo todas as sessões extras, incluindo a data, tempo de estudo e decisões deliberadas.

- Segunda sessão de estudo: a) preparação da sala experimental. b) Segunda entrevista semiestruturada. Conforme relatos obtidos, ambos os pianistas haviam dedicado um tempo extra em casa para estudar a peça e fizeram anotações nos diários de estudo. Giovani realizou quatro sessões extras de estudo na primeira semana e César realizou três sessões. c) Sessão de estudo ao piano. A pesquisadora os deixou novamente sozinhos na sala por 30 minutos para que estudassem e memorizassem a peça. d) Teste de memória. Ao retornar para a sala, a pesquisadora solicitou novamente que os pianistas tocassem de memória o que havia sido possível memorizar até o momento. Ambos realizaram o teste: Giovani tocou fragmentos dos primeiros 14 compassos da peça e César tocou fragmentos dos primeiros oito compassos.

- Terceira e última sessão de estudo: a) preparação da sala experimental. b) Sessão de estudo ao piano. Nesse dia a sessão foi planejada para ser a primeira tarefa dos participantes. Eles foram novamente deixados sozinhos na sala experimental por 30 minutos, para estudo e memorização da peça. c) Ao retornar à sala, a pesquisadora solicitou o último teste de memória. Ambos os pianistas pediram se era possível inicia-lo novamente, após algumas tentativas. Giovani fez três tentativas e conseguiu tocar de memória toda a peça na terceira vez, porém com algumas hesitações em determinados momentos. César fez duas tentativas e conseguiu tocar de memória ao todo fragmentos dos primeiros 16 compassos. d) Após o teste de memória, realizou-se a última entrevista com cada pianista a fim de obter um *feedback* de suas experiências no estudo (roteiro disponível no apêndice XII). Ambos os pianistas dedicaram um tempo extra para estudo da peça, com as respectivas anotações nos diários de estudo. Giovani realizou três sessões extras na segunda semana e César realizou duas sessões.

Todos os encontros foram filmados e cada um deles teve duração média de uma hora, com 30 minutos reservados para o estudo da peça ao piano. Ao final das três sessões de estudo, os participantes foram questionados sobre a tarefa requerida, suas impressões e percepções acerca das estratégias utilizadas para a memorização a fim de obter dados para a revisão do protocolo.

## APÊNDICE XV: Relatos do estudo de caso-piloto

Participante: Giovani Kepler

Antes de ouvir o áudio da peça, Giovani pediu para analisar a partitura. Analisou inicialmente as mudanças de armadura das seções. Assistiu ao vídeo com uma performance da peça executada pelo compositor. Na sequência, iniciou o estudo pela partitura, com foco na estrutura formal e atenção para a divisão em seções e conclusão da peça (*coda*).

Entre os recursos utilizados nesse dia de estudo, Giovani fez uma leitura da peça com mãos separadas em andamento lento, com alternância das mãos; tocou trechos com mãos juntas; cantou trechos da melodia inicial enquanto estudava apenas com a mão direita. Focou mais na primeira parte da peça e no trecho final (*coda*), onde tocou apenas melodia com a mão direita e o último compasso com mãos juntas.

Quando retornei para a sala experimental, Giovani perguntou:

Então, o que eu vou ter que fazer? Eu vou ter que escrever aqui, porque eu percebi assim, que tem algumas partes que se repetem. Mas uma ou outra, o tema principal, aqui [referência à segunda página] ele toma um outro corpo. Por exemplo, essa parte aqui do lá maior [toca o acorde no piano], ela aparece aqui de novo [aponta para a segunda página]. O difícil é você memorizar a mão, por causa das aberturas. Por exemplo, os intervalos de sétima, a gente trabalha mais com oitava na mão esquerda, né? Então na hora de trabalhar com sétimas, vai dar um pouco de trabalho, entende? [toca um trecho com a mão esquerda]. Muitas aberturas... É até um exercício legal, poder começar a fazer esse tipo de coisa.

Perguntei a ele no que focou mais, se foi na primeira parte da peça, na estrutura musical ou na harmonia e ele respondeu o seguinte:

Isso, exatamente. Primeiro o que eu fiz, separei em blocos, encontrei similaridades, peguei a tonalidade de cada parte. Enfim, é o meu jeito de estudar.

A última tarefa solicitada nesse dia foi um teste de memória. Sem comunicação prévia, pedi a Giovani que ele tentasse tocar sem a partitura o que havia sido possível memorizar nesta primeira sessão de estudo. Ele tocou fragmentos da primeira frase da melodia, com algumas referências da harmonia (acorde inicial e um acorde no meio da frase).

A segunda sessão de estudo ao piano foi realizada uma semana após a primeira. Nesse dia Giovani fez o estudo com mãos separadas e mãos juntas, em andamento lento. Dedicou um tempo considerável para estudar a *coda* e também o trecho que a precede, a partir do compasso 36. Em alguns momentos ao estudar a *coda*, repetiu acordes arpejados (compassos 46, 47 e 49) observados aqui como trechos de maior dificuldade técnica e com necessidade de

uso de movimentos arpejados para abranger todas as notas escritas para a mão esquerda. Tocou toda a peça apenas com a mão direita cantando trechos de frases e depois com mãos juntas, devagar, do início até o oitavo compasso. Em seguida tocou toda a peça com mãos juntas e fez pequenas pausas em alguns momentos para corrigir e conferir acordes (*feedback* auditivo).

Durante o teste de memória, Giovanni tocou inicialmente a anacruse e o primeiro acorde da peça duas vezes. Na segunda tentativa, ele tocou de memória apenas os dois primeiros compassos, com uma pausa no início do terceiro. Tentou tocar novamente e dessa vez deu sequência à execução, lembrando mais do contorno do que dos acordes. Ao chegar no sétimo compasso parou de tocar a mão esquerda, dando continuidade para a melodia e retornando a tocá-la no compasso 9 (acorde de lá maior com sétima maior). A partir do compasso 11 retirou novamente a mão esquerda e seguiu com a mão direita até o compasso 14. Resumindo, ele conseguiu tocar de memória fragmentos da primeira página da peça, principalmente o contorno melódico e alguns acordes.

Na terceira e última sessão de estudo, realizada nove dias após a segunda sessão, Giovanni iniciou o estudo sem a partitura. Tocou toda a peça duas vezes, em andamento rápido, com algumas pausas em momentos onde havia dúvida sobre o que tocar. Na terceira vez, ainda sem a partitura, tocou metade da peça e voltou ao início algumas vezes.

Após 10 minutos de estudo pegou a partitura para conferir. Tocou duas vezes toda a peça com a partitura. Em seguida tocou em andamento mais lento o trecho do compasso 44 em diante. Tocou novamente toda a peça duas vezes com a partitura e quatro vezes sem a partitura. Por volta dos 25 minutos pegou novamente a partitura e nesse momento ouviu-se um ruído externo bastante forte. Giovanni estudou uma vez com a mão direita e também uma vez com a mão esquerda, sempre fazendo uso do pedal sincopado.

No último teste de memória, Giovanni fez três tentativas de tocar a peça memorizada. Na primeira tentativa tocou até o compasso 31, com pausas nos compassos de número 5, 14 e 18. Na segunda tentativa, fez uma pequena pausa no sétimo compasso e seguiu até o compasso 18. Na terceira e última tentativa, Giovanni tocou toda a peça, com pequenas pausas nos compassos 18, 21, 27, 31, 45 e 48.

Durante as entrevistas, alguns relatos foram considerados mais pertinentes ao estudo. Ao ser questionado sobre as estratégias que normalmente utiliza para aprender, estudar e memorizar uma nova peça, Giovanni respondeu:

Em geral, se eu for estudar com música erudita<sup>11</sup>, por exemplo, eu separo na partitura os fraseados, os motivos, as mudanças de tonalidade. Sempre que há alguma mudança sonora, eu classifico a peça dessa forma, depois eu vou estudando ela por pedaços. Mas a minha estratégia de memorização é tocar muito [risos], tocar repetidas vezes. Principalmente aqueles trechos mais difíceis. Por exemplo, na música popular, como eu me envolvo emocionalmente com ela, eu acabo tocando porque aquilo me dá muita satisfação. Acabo tocando várias vezes.

Quando questionado sobre os elementos que considera mais desafiadores no processo de memorização, Giovani respondeu considerar o ritmo como o mais difícil e também quando há variação no tema:

Olha, quando muda o tema e sabe você está tocando ele e na segunda parte já muda, isso dá uma certa dificuldade, porque é como se começasse uma outra música (...) Principalmente quando há uma variação de tonalidade.

Outro relato diz respeito a uma situação de lapso de atenção vivenciada e relatada por Giovani. Ele disse ter esperado até se localizar para dar continuidade à execução, conforme pode ser visto no trecho extraído da transcrição a seguir:

G: Não, a situação mais constrangedora que aconteceu, foi com a minha professora, nós fomos tocar uma peça a dois pianos, na Belas Artes. Era uma peça de música contemporânea, um compositor que eu não me lembro, mas uma peça assim, difícil de interpretar. No meio da peça bateu um branco e eu me perdi, aí eu gelei ali na hora, falei: não, deixa ela tocar, aí fui acompanhando na partitura, ela foi tocando, tocando, aí de repente eu me encontrei e voltei a tocar de novo. Mas assim, foi um estresse, um estresse, passar por esse sufoco. Messiaen, foi uma peça de Messiaen, a dois pianos. Que luta!

B: Vocês memorizaram? A ideia era apresentar...

G: Não, era com partitura, mas no meio da música eu perdi o *link*, não sei o que aconteceu, e eu olhei pra ela e ela nem aí, continuou tocando. Aí eu falei: Giovani, vai acompanha onde ela tá e puff, aí eu voltei pra música.

Ao ser questionado sobre que recurso utilizaria caso ocorresse hoje um lapso de memória numa situação de palco ou performance pública, Giovani disse o seguinte:

Então, como recurso, no meu caso, você tem que ter um conhecimento preciso do contexto, do corpo da obra, entende?! Pode ser uma música popular ou uma música erudita, mas tem que saber exatamente o corpo, a estrutura daquela música para você saber onde você pode retomar. Se você tiver esse conhecimento assim, tem um livro que fala de uma visão do todo, mas eu não lembro como ele fala. Mas é você conhecer a obra inteira, aí você consegue retornar.

Na segunda entrevista podem ser destacados trechos em que Giovani fala sobre as anotações na partitura da peça:

na partitura assim, eu costumo primeiro separar os blocos, porque ela tem alteração de tonalidade, então eu aproveitei pra fechar os blocos né?! E depois que eu faço a primeira leitura, o que acontece, eu percebo que há uma repetição do tema, mas ele faz uma variação. No caso desse lá maior aqui.. [mostrando na partitura] tem uma pequena alteração.. o próprio tema principal tem algumas variações mas a essência dele não muda muito, entende? A essência dele não muda, o que muda são as nuances na hora de você interpretar.

---

<sup>11</sup> Termo empregado pelo participante para se referir à música de concerto.

Em outro trecho, falando de forma mais específica sobre as estratégias empregadas no estudo, Giovani relata que os intervalos compostos constituem um dos principais desafios da peça, pois a mão esquerda fica bem aberta e também explica um pouco do passo a passo:

(...) Então eu tive que fazer ensaio separado. Por exemplo, eu pego primeiro o tema principal, o início né, então eu estudo bastante ele, até meio que incorporar pra poder passar adiante. Aí quando eu vim pra cá, que entrou um lá maior, eu percorri ele e depois eu percebi que ele vinha se repetir aqui, aí comecei a ver que a peça tinha repetições, aí eu comecei já a identificar. E depois eu dei um foco maior no final, quer dizer, eu dei um foco assim em alguns trechos que são mais difíceis de tocar (...).

A terceira e última entrevista de Giovani foi a que trouxe mais dados para o estudo. Quando questionado sobre a principal estratégia utilizada para a memorização, ele destacou a repetição de blocos, ou seja, repetição de seções da peça, identificando partes similares e pequenas alterações, o que evidencia um foco na estrutura musical. O trecho da transcrição a seguir é longo, mas merece destaque, pois nele Giovani descreve como estudou a peça:

A primeira coisa que eu fiz foi dar uma passada na música, tentando identificar as partes. A música tem quatro partes praticamente, sendo que de duas em duas elas são similares com algumas diferenças, primeira coisa que eu percebi. Por isso eu tive que ouvir a música, pra poder entender melhor. Depois eu comecei a pegar a mão esquerda, porque os acordes são muito amplos, são muito compostos, intervalos compostos e a mão, ou ela arpeja ou ela faz inteira né. Então eu comecei a pegar a mão esquerda, pegar a melodia e tentar entender como que a coisa acontecia. Aí depois, o que eu fiz, eu tive que fazer cada trecho, separando em quatro partes né, cada trecho eu comecei a tocar repetidamente, repetidas vezes pra poder fixar a música em si. Mas o que eu faço, eu faço uma primeira leitura e aí eu pego a última parte, porque quando a gente começa a estudar uma música pelo início, você repete muitas vezes o início e acaba deixando mal o final. Então pera aí, vamos pegar logo o final que o final é complicado, o final tem vários acordes com a mão bem aberta, então tinha que fixar muito. O grau de dificuldade maior está na última parte. Depois, eu comecei a separar partes por partes. Por exemplo, teve dias que eu trabalhei só um e quatro, depois teve dia que eu trabalhei só dois e quatro, depois eu trabalhei só três e quatro, entendeu?! Então sempre trabalhando cada uma junto com a última parte, porque a última parte precisava fixar mais. Depois eu comecei a trabalhar, porque eu fiz a leitura da peça inteira, aí o que eu faço, eu começo a trabalhar mãos separadas. A mão direita... toco várias vezes só a mão direita, porque tem duas, três vozes acontecendo e tem que dar força no mindinho pra poder né, mas não pode deixar de dar expressão nas vozes do meio e ao mesmo tempo a mão esquerda não pode ser muito forte se não ela prejudica. Só que como a mão esquerda, tem lugares que ela é muito aberta, pra poder fixar eu tinha que bater com muita força, entendeu?! Aí depois que eu fazia mãos separadas, mão esquerda muitas vezes separada, pra depois juntar. Então assim, mais vezes mãos separadas e poucas vezes mãos juntas. Aí aconteceu no penúltimo dia eu já estava com a música completa. Então eu comecei a tocar ela várias vezes inteira, tentando memorizar. Aí tocava com a partitura, tirava a partitura, tocava com a partitura, tirava a partitura, nesse sentido entendeu. Mas depois eu percebi que ela não é uma música assim, difícil. A gente acha difícil quando não conhece, porque não é uma melodia assim familiar, não tem um estilo, uma estética familiar que a gente pode memorizar rápido, entende. Então mesmo até onde eu cheguei, ela ainda tem muito que ser trabalhado, pra poder ter uma interpretação bacana. Porque aí que eu fui ver o compositor tocando, aí realmente eu vi que nossa, o toque dele é outro né, o toque dele é outro. Então ele já toca dizendo o que ele quer dizer. Só que eu falei, mas eu não quero tocar igual a ele, quero tocar pra mim, entendeu?!.

Participante: César

Em sua primeira sessão de estudo, após assistir ao vídeo com a performance da peça executada pelo compositor, César fez inicialmente uma leitura dos oito primeiros compassos da peça apenas com a mão direita e uso do pedal, e depois com a mão esquerda também. Na sequência juntou as mãos para continuar a leitura desta primeira parte da peça, em andamento lento, procurando identificar os acordes e fazer o reconhecimento auditivo do trecho estudado.

Por volta dos 10 minutos voltou a tocar apenas com a mão direita e continuou a leitura até o compasso 23. Depois, também fez a leitura do mesmo trecho com a mão esquerda. Por volta dos 17 minutos voltou ao início da peça apenas com a mão direita até o compasso 23. Em seguida fez o mesmo com a mão esquerda, sempre fazendo uso do pedal.

Quando retornei para a sala, propus a última tarefa que consistia em tocar de memória o que ele havia estudado. César disse que não havia conseguido memorizar nada e que para memorizar ele precisaria repetir muitas vezes, por esse motivo, recusou-se a realizar o teste.

Na segunda sessão de estudo, César iniciou tocando com mãos juntas em andamento lento e com pedal. Focou na primeira página da partitura. Repetiu alguns encadeamentos muitas vezes, procurando “acertar” as notas dos acordes. Sua maior atenção se voltou para os primeiros oito compassos da peça, dentre os quais estudou com mais afinco nesta sessão. Em alguns momentos, mais próximo ao fim da sessão, César tocou o trecho inicial sem olhar na partitura, o que demonstra o seu esforço para memorizá-lo.

César realizou o segundo teste de memória, e conforme observado, memorizou basicamente fragmentos dos primeiros oito compassos, com alguns equívocos de leitura e também pulou alguns acordes. Tocou uma segunda vez e chegou até o primeiro acorde do nono compasso. Quando questionado sobre o que havia guiado sua memorização até o momento, César relatou que foi basicamente o movimento das mãos. Em seguida pedi que ele tocasse somente a melodia memorizada. Ele tocou os primeiros oito compassos também, mas de forma fragmentada, com lapsos no quinto e sexto compassos. Também perguntei sobre anotações na partitura e ele disse que pensou em anotar dedilhado, mas não marcou na partitura de fato, apenas fez a tomada de decisão de qual seria o melhor e gravou mentalmente o dedilhado estabelecido.

Na terceira e última sessão, César iniciou o estudo com mãos juntas e fazendo uso do pedal. Permaneceu na primeira página da partitura, com foco do início até o compasso 16. De modo semelhante à segunda sessão de estudo gravada, César repetiu muitas vezes

encadeamentos entre acordes. Em nenhum momento César tocou somente melodia ou somente os baixos no estudo. Procurou estudar sempre todas as notas, conforme escrito na partitura.

No último teste de memória, César conseguiu chegar até o quinto compasso e depois disso se perdeu. Tentou continuar, tocando o que lembrava e pediu para começar novamente. Ao iniciar outra vez, perdeu-se um pouco entre o quinto e sexto compassos, mas seguiu, tocando as frases de forma um pouco fragmentada, chegando até o compasso 16.

César mostrou bastante dificuldade na leitura da peça e também no reconhecimento das sonoridades utilizadas pelo compositor o que vai de encontro com o seu relato na entrevista de que houve um estranhamento auditivo com os intervalos presentes na peça e uma não familiaridade com o estilo.

De modo semelhante a Giovani, César também focou na estrutura da peça, pois na segunda entrevista relatou ter estudado a peça pensando nas modulações e temas que se repetem. Conforme relatado na terceira entrevista, César destacou ainda como passos do seu estudo a leitura, atenção para técnica e dedilhado e por último, dinâmica e expressividade.

Eu tentei fazer com essa peça o que eu costumo fazer com as outras. Primeiro a leitura, daí repetição e junto tentando estabelecer alguma facilidade com o dedilhado e daí repetição, até o final. Depois que eu já tenho uma boa memorização sobre aquilo, daí eu começo a trabalhar em cima de... a última parte do meu estudo é sempre com dinâmica e primeiro eu tento montar uma estrutura só mecânica assim na peça. O último estágio sempre das minhas peças é fazer dinâmica.

Como principal dificuldade no estudo e memorização da peça, César destacou a memorização dos acordes e dos encadeamentos entre eles. Quando questionado sobre a dificuldade da tarefa, César respondeu tê-la achado difícil devido ao seu estranhamento com a obra e com a linguagem da peça.

Como pode ser visto em seu primeiro diário de estudo, César relatou dificuldade com os baixos durante a leitura, pois diferiam dos costumeiros do repertório que já trabalhava. Durante a primeira sessão de estudo extra, ele leu toda a peça, entretanto, não memorizou nenhuma parte além do início da melodia até a modulação para lá natural. As dissonâncias, segundo César, não facilitaram a compreensão da peça. Ele ainda destacou a movimentação das mãos como a maneira que encontrou para assimilá-la. Nos demais diários de estudo, César não incluiu estratégias novas além da divisão da peça em seções, repetição de trechos específicos e a movimentação das mãos, já mencionada.

## APÊNDICE XVI: Resultados do estudo de caso-piloto

### Dados quantitativos

Como apresentação dos dados quantitativos que puderam ser identificados a partir da realização do estudo piloto, as tabelas a seguir contém uma descrição das variáveis do estudo para cada pianista. Os participantes escolheram nomes fictícios como Giovani Kepler e César.

Tabela 8  
**Variáveis quantitativas do estudo piloto (memorização)**

	Testes de memória realizados	Memorização: o quanto da peça foi memorizado			
		Sessão 1	Sessão 2	Sessão 3	Total em %
P1	03	9 notas da melodia	Fragmentos dos primeiros 14 compassos	Toda a peça com algumas hesitações	100%
P2	02	Nada	Fragmentos dos primeiros 8 compassos	Fragmentos dos primeiros 16 compassos	31,37%

P1= Giovani Kepler: pianista com formação híbrida.

P2= César: pianista com formação em música de concerto.

Tabela 9  
**Variáveis quantitativas do estudo piloto (dados complementares)**

	Entrevistas			Sessões extras			Outros dados	
	E1	E2	E3	Quantidade	Duração (média)	Intervalo entre a sessão 1 e 2	Intervalo entre a sessão 2 e 3	Quanto estudou da peça nas 3 sessões gravadas
P1	30'	9'	21'	7	1h e 30'	7 dias	9 dias	100%
P2	12'	6'	20'	5	30'	7 dias	7 dias	50%

E1= Duração da primeira entrevista semiestruturada.

E2= Duração da segunda entrevista semiestruturada.

E3= Duração da terceira entrevista semiestruturada.



Dentre os dados contidos nas Tabelas 8 e 9, destacam-se os resultados da memorização da peça pelos participantes, que diferiram significativamente assim como a porcentagem do quanto cada um deles estudou da peça. Giovani Kepler estudou e memorizou toda a peça, apesar de ter tido algumas hesitações em determinados momentos do teste de memória, enquanto César estudou e memorizou a peça parcialmente (para mais detalhes ver descrição dos relatos no apêndice XIV). A porcentagem total da memorização da peça foi calculada com base no número de compassos tocados pelos pianistas no último teste de memória. Conforme a Tabela 9, a quantidade de tempo dedicada no estudo pelos pianistas também diferiu consideravelmente. Giovani realizou mais sessões extras que César e também dedicou mais tempo para cada uma delas. No que diz respeito ao tempo das entrevistas, a terceira e última entrevista de ambos os pianistas teve duração aproximada, ao contrário da primeira e da segunda entrevista que diferiram entre os participantes.

#### Dados qualitativos

Como apresentação dos dados qualitativos que puderam ser identificados a partir da realização do estudo piloto, a tabela a seguir contém uma descrição das variáveis do estudo para cada pianista.

Tabela 10  
**Variáveis qualitativas do estudo piloto**

Principais estratégias empregadas pelos pianistas na memorização da peça							
	Divisão da peça em seções	Encontrar similaridades e repetições	Estudo com mãos separadas	Anotações na partitura	Atenção para técnica e dedilhado	Movimentação das mãos	Tocar sem a partitura
P1	x	x	x	x	x		x
P2	x	x	x		x	x	

P1= Giovani Kepler: pianista com formação híbrida.

P2= César: pianista com formação em música de concerto.

Como pode ser observado na Tabela 10, Giovani e César fizeram uso de algumas estratégias em comum. Ambos os pianistas consideraram a estrutura da peça durante o estudo, buscaram identificar similaridades e repetições nos temas que apareciam novamente com

alguma variação ou não, fizeram estudo com mãos separadas (César utilizou menos esse recurso); atentaram para questões técnicas, dedilhado e também se apoiaram na repetição como um recurso para assimilar e memorizar a peça.

O que diferiu substancialmente quanto aos recursos empregados foi o uso de anotações na partitura e as tentativas de tocar sem ela, estratégias utilizadas somente por Giovanni. César optou por não fazer registros na partitura e quando questionado, numa das entrevistas relatou ter pensado numa marcação de dedilhado, mas não o fez de fato. César também descreveu a movimentação das mãos como um recurso utilizado por ele na tentativa de memorizar a peça.

## APÊNDICE XVII: Breve discussão do estudo de caso-piloto

A partir dos relatos nas entrevistas e também dos diários de estudo de Giovani, foi possível identificar que apesar dele não conhecer os guias de execução de Chaffin *et al.* (2002), alguns guias estruturais e básicos foram utilizados no estudo e memorização da peça de modo particular. Ele separou os trechos em blocos, destacou onde há mudanças na armadura, tonalidade, e também destacou pontos que tem semelhanças, mas com alguma variação, o que Chaffin *et al.* (2002) denomina por *switches*, ou pontos de troca, elemento que constitui um guia estrutural. Alguns acordes em que dedilhados foram anotados e que exigiam um toque arpejado foram identificados como guias básicos, pois são trechos de difícil execução e que exigiram atenção para a técnica.

Em seu primeiro diário de estudo (anexo VIII, p. 137) os tópicos listados por Giovani já apontam para um pensamento na estrutura desde o início do estudo. Entre eles estão: encontrar o tema, compreender a estrutura geral e mudanças de tonalidade, separar em partes e encontrar similaridades e repetições. No quinto diário de estudo (anexo VIII, p. 141) aparece o quesito interpretação e nesse momento Giovani relata ter escutado a peça tocada pelo compositor para “perceber o andamento, as fermatas, pausas e finais de frase”. Também escreve como um dos tópicos do estudo a “interpretação de toda a peça buscando tocar um pouco diferente do compositor, com um toque pessoal”, frase que demonstra um esforço cognitivo para fazer a sua própria interpretação, o que pode ser analisado como um guia interpretativo e/ou expressivo.

Na entrevista inicial de César, quando questionado sobre o que julgava mais difícil de memorizar, ele respondeu considerar o dedilhado e estrutura rítmica, o que pode sugerir uma necessidade de utilizar guias básicos e estruturais para guiar sua performance. Um fato interessante que apareceu nesse primeiro relato é com relação aos lapsos de memória, pois ao lembrar uma experiência, César disse ter improvisado um momento da frase até que encontrasse a continuidade do que precisava tocar. Em seguida também relatou que este é um recurso intuitivo, pois quando acontece um lapso em determinado momento de uma peça já memorizada, ele costuma pensar no trecho seguinte. Esse depoimento ilustra uma estratégia que Chaffin *et al.* (2002) chama de pontos de partida, isto é, estabelecer diferentes pontos na peça onde se possa iniciar a tocar caso ocorra algum imprevisto durante a performance. Este recurso pode ser incluso na categoria de guias estruturais, pois inclui pensar em inícios de frases e seções da peça.

O número de sessões extras e o tempo médio dedicado por Giovani foi maior que de César, o que explica o seu melhor resultado nos testes de memória. Entretanto, deve-se levar em consideração o tempo de experiência com o piano. César estuda piano há menos tempo que Giovani, o que se reflete nas estratégias empregadas e nos resultados obtidos na memorização da peça (apêndice XIV).

A partir dos dados obtidos no estudo piloto foi possível chegar a algumas questões que foram debatidas antes de prosseguir com a investigação. Entre elas, destacam-se procedimentos de coleta de dados revistos, como por exemplo, no que diz respeito a descrição das tarefas solicitadas a cada pianista. A tarefa que consistiu em um teste de memória, ao final de cada sessão de estudo, não ficou clara para os pianistas. Assim, decidiu-se por incluir nos procedimentos o detalhamento de cada tarefa logo no primeiro encontro, para que os participantes não fossem surpreendidos sem estarem preparados para a realização da tarefa.

Outra questão revista é relativa ao número de sessões de estudo ao piano, já que ambos os pianistas relataram ser pouco tempo para a memorização da peça. Por esse motivo foram inclusas mais duas sessões, totalizando cinco, as quais foram realizadas no período médio de um mês, com um intervalo de uma semana entre elas.

A partir do estudo piloto, concluiu-se que o nível de dificuldade da peça era apropriado para os objetivos da pesquisa. Entretanto, um período de experiência maior com o piano foi levado em consideração como um critério importante a ser seguido na escolha dos pianistas, já que o pianista com menos tempo de experiência teve mais dificuldades no estudo da peça. As perguntas contidas nos roteiros de entrevista semiestruturada também foram consideradas apropriadas e auxiliaram na contextualização da formação musical dos pianistas, bem como para a obtenção de dados a respeito do modo como cada um deles estuda e memoriza, com perguntas relacionadas às estratégias utilizadas por eles.

Por fim, como acréscimo aos procedimentos de coleta de dados, também foi entregue aos pianistas convidados um questionário preliminar (apêndice IV) com questões acerca da disponibilidade e condições de cada indivíduo para participar da pesquisa. Pretendia-se assim, investigar o estudo de pianistas que estivessem cientes das tarefas solicitadas desde o início e que não viessem a se sentir sobrecarregados ou pressionados com as mesmas, pois de modo algum, pretendia-se exigir uma dedicação além daquela que pudessem oferecer.

A partir dos dados obtidos através do estudo piloto, os instrumentos de coleta de dados foram considerados eficazes para dar prosseguimento à investigação.

## **APÊNDICE XVIII: Relatos do estudo de caso**

### **Participante: Heitor**

Pianista com formação predominantemente em música improvisada.

Breve histórico: Heitor iniciou seus estudos em música aos cinco anos de idade e os primeiros três anos de aula foram realizados com sua mãe, pianista e também maestrina. Em seguida passou a estudar em conservatório, onde o estudo era formal e focado na música de concerto. Começou a tocar por cifras na igreja e também com os amigos. Pelo fato de sua mãe ser musicista, a exigência com o estudo era grande. Heitor parou de estudar piano na adolescência e ficou praticamente seis anos sem tocar. Após esse período, retomou o estudo do piano, mas dessa vez ao seu jeito, conforme relato em entrevista. Após definições pessoais acerca de seu futuro profissional, decidiu cursar Licenciatura em Música e somente a partir desse momento é que passou a ter mais contato com a música improvisada, o que caracteriza a sua prática musical atual. Heitor não se considera um autodidata e relatou ter dificuldade de modo geral para a memorização. Atua profissionalmente como professor de piano em escola de música e como pianista, tocando frequentemente com coro, acompanhando uma cantora mirim e também em outras formações instrumentais.

Primeira sessão de estudo: Realizada no Auditório do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Após os procedimentos iniciais de preparação da sala e recepção do participante, conforme o protocolo, a pesquisadora explicou a tarefa, entregando a Heitor a partitura cifrada da peça e lhe apresentando o áudio da mesma para a sua apreciação. Na sessão gravada, Heitor fez primeiramente a leitura de toda a peça ao piano, tocando com mãos juntas os acordes e a melodia, fazendo uso do pedal e em andamento moderado. Em alguns momentos esse andamento era reduzido, por se tratar da primeira leitura da peça. Os recursos utilizados por Heitor nesta sessão foram: estudo da harmonia, em que tocou somente os acordes, primeiramente como uma segunda leitura e depois com o estudo de pequenos trechos; estudo de mãos juntas e mãos separadas; anotações na partitura; estudo dos baixos; estudo da melodia; estudo em andamento lento; ênfase para o trecho inicial, até o sexto compasso e também dos compassos 7-12.

Primeiro teste de memória: Heitor tocou trechos da harmonia até o compasso 12 e ao mesmo tempo forneceu um *feedback* verbal das funções harmônicas dos acordes por ele tocados e da forma como pensou para fixar as sequências de acordes nesse primeiro momento do estudo. Disse ter anotado algumas coisas da melodia na harmonia cifrada para facilitar a execução e também como recurso para improvisar. Em relação à melodia, disse ter memorizado algumas frases soltas, mas que ainda não conseguiria encaixar na harmonia.

Segunda sessão de estudo: Realizada em uma sala da universidade que continha um piano vertical disponível para o estudo. Primeiramente Heitor cantarolou a melodia do trecho inicial da peça, até o oitavo compasso, acompanhando a leitura da partitura. Tentou tocar uma vez no piano a melodia, sem olhar para a partitura. Acertou as primeiras sete notas e repetiu duas vezes do início até o quarto compasso, dessa vez, olhando para a partitura. Em seguida, tocou melodia com os acordes, do início ao sexto compasso. Depois tocou somente a melodia novamente do início até o nono compasso, com ênfase para o contorno do sétimo para o oitavo compasso. Tocou os primeiros oito compassos mais uma vez, somente melodia até o quinto compasso e com a inclusão dos acordes no sexto. Heitor repetiu várias vezes os dois primeiros compassos e em alguns momentos sem olhar para a partitura. Os principais recursos observados nesta sessão foram: alternância do estudo da harmonia da peça com improvisação e canto vocal da melodia; repetição de pequenos trechos da primeira página da peça; tentativas de tocar trechos sem olhar para a partitura, em alguns momentos com os olhos fechados; poucas pausas durante o estudo. Heitor também tocou a peça do início ao fim, procurou enfatizar *crescendos* em momentos chave, reduziu o andamento ao estudar trechos que exigiam mais esforço para manter o fluxo constante e acelerou ao estudar somente a melodia da peça.

Segundo teste de memória: Logo no primeiro compasso teve que parar para começar novamente, por ter antecipado um acorde na mão esquerda (Eb7). Na segunda tentativa, chegou até o sexto compasso. Na terceira tentativa, chegou até o compasso 12. Em síntese, memorizou os 12 primeiros compassos, com algumas falhas e hesitações durante a execução de memória. Trecho observado como “problema” na memorização: quinto e sexto compassos.

Terceira sessão de estudo: Realizada numa das salas da escola onde Heitor trabalha. Primeiramente, Heitor tocou a peça uma vez do início ao fim com pequenos deslizes em

determinados trechos. Em seguida estudou o compasso 16, repetindo-o algumas vezes e seguiu, fazendo a repetição, mas sem tocar a *coda* nesse momento. Parou no compasso 27. Ficou imóvel por alguns instantes, em torno de meio minuto, apenas olhando fixamente para a partitura. Então, tocou somente os acordes de determinados trechos, voltando na sequência a tocar toda a peça desde o início até o compasso 12, em andamento moderado. Repetiu do início até o compasso 27, buscando tocar com os olhos fechados em alguns momentos. Os trechos mais estudados por Heitor durante esta sessão foram: compassos 7-12 e 13-16. Fez uma pequena pausa em determinado momento para analisar visualmente um trecho harmônico, dizendo as funções de determinados acordes. Como estratégia para a memorização, Heitor virou a partitura para tentar tocar de memória. Na primeira tentativa, Heitor conseguiu chegar até o compasso 16, porém com algumas hesitações e paradas em trechos onde precisou repetir para acertar determinado acorde. Heitor fez mais algumas tentativas em que precisou parar e conferir alguns trechos. Tentou tocar a partir da transição para a segunda página e quando surgiram novas dúvidas, parou novamente para conferir, principalmente o trecho dos compassos 17 e 18, ponto em que teve dificuldade para prosseguir com a execução.

Terceiro teste de memória: Heitor fez três tentativas. Na primeira conseguiu chegar ao décimo compasso. Foi possível observar duas maiores hesitações, entre o quinto e o sexto compasso e também entre os compassos 10 e 11. Na segunda tentativa, Heitor parou no quarto compasso e voltou ao início. Na terceira e última, ele tocou até o compasso 20, porém com várias hesitações a partir do compasso 10.

Quarta sessão de estudo: Realizada na escola onde Heitor trabalha. Como primeiro passo, Heitor tocou toda a peça desde o início com a repetição, porém sem tocar a *coda* final. Teve alguns deslizes no compasso 20, mas deu sequência a execução. Repetiu toda a música mais algumas vezes, sem tocar a *coda*, acompanhando com os olhos na partitura. Próximo dos sete minutos tocou a *coda* final uma vez. Em seguida fez uma pausa e permaneceu por volta de um minuto com os olhos fixos na partitura. Na sequência estudou o trecho dos compassos 16-27, em andamento lento e com algumas repetições. Voltou a tocar a peça desde o início até o compasso 27, com pausas, retornos e repetição de determinados compassos em alguns momentos. Heitor repetiu toda a peça diversas vezes, com pausas para focar em trechos de maior dificuldade. Também repetiu a *coda* final em alguns momentos do estudo. A partir dos

20 minutos, Heitor virou a partitura e tentou tocar de memória. Desvirou a partitura ao chegar no compasso 15 e início da segunda página, no compasso 17. Seguiu com a partitura desvirada até retornar para o início da peça. Tentou tocar de memória novamente, com a partitura virada e de olhos fechados, mas chegando ao compasso 20 precisou parar para desvirar a partitura e conferir o trecho em questão. Seguiu até o compasso 27 e fez uma nova pausa no estudo. Fez uma última tentativa de tocar a peça de memória desde o início. Parou no mesmo trecho e desvirou a partitura para conferir. Virou a partitura novamente e estudou o trecho dos compassos 17-27. Em seguida tocou do início ao fim uma última vez.

Quarto teste de memória: Heitor conseguiu tocar de memória a peça do início até o compasso 27, porém, com algumas hesitações nos compassos 03, 09, 14, 15 para 16, 19, 20, 21, 23, 24, 25 e 26. Ao final do teste comentou que não lembrava exatamente da *coda* final e que a peça já deveria estar memorizada.

Quinta sessão de estudo: Realizada no Auditório do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Primeiramente, Heitor tocou a peça desde o início, fazendo uso da partitura. Fez a repetição e parou no compasso 12 (segunda parte da música). Em seguida, voltou ao início da peça e tentou prosseguir com a execução de olhos fechados. Repetiu do início novamente, com algumas hesitações em determinados trechos e a repetição de frases ainda não fixadas. Heitor focou sua atenção na segunda página, principalmente nos trechos dos compassos 16-21 e 22-27. Heitor também repetiu pequenos trechos da primeira página, reduzindo o andamento em diversos momentos. Por volta dos 10 minutos, voltou ao compasso 12 e seguiu lentamente até o compasso 27, também com a repetição de pequenos trechos. Estudou a transição dos compassos 15-16 e 22-23. A partir dos 18 minutos fez a tentativa de tocar a música de memória, na maior parte do tempo com os olhos fechados. Olhou para a partitura quando chegou ao compasso 21. A partir dos 22 minutos Heitor estudou a *coda* final, onde tocou somente a melodia algumas vezes e depois acrescentou novamente os acordes da mão esquerda. Retornou na anacruse do compasso 19 e seguiu para o *ritornelo*, com a repetição de pequenos trechos da primeira página antes de prosseguir para o final. Nos minutos finais, tirou a partitura da estante e tentou tocar toda a peça de memória.

Quinto teste de memória: Heitor tocou primeiramente uma vez até o final do sexto compasso e retornou ao início da peça. Conseguiu chegar ao final da música, porém com algumas



falhas, pausas e hesitações. Tocou em andamento mais lento do que o pedido pelo compositor e em boa parte do tempo de olhos fechados. Apesar de não ter tocado a peça de memória com muita segurança e confiança, Heitor buscou ser expressivo e fazer variações na dinâmica da música. Hesitações, pausas e falhas: a partir do compasso 14.

**Participante: Antoni**

Pianista com formação predominantemente em música de concerto

Breve histórico: Antoni iniciou seus estudos em música aos 13 anos. Coursou primeiramente aulas de teclado e aos 17 anos passou a fazer aulas de piano. Coursou durante três anos o Conservatório de Tatuí em São Paulo e o Bacharelado em Piano na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Também tocou teclado em banda de *Heavy Metal* durante a adolescência. Atua profissionalmente como professor de piano e tem uma página na internet onde compartilha o seu conhecimento musical em forma de vídeos com dicas, arranjos entre outros. Dentre suas atividades musicais, toca semanalmente um repertório variado em um *Shopping Center*, apresenta-se com frequência em *lives* na sua página da internet e também costuma tocar em outros eventos como casamentos e recitais de música. Antoni relatou ter considerável facilidade para a memorização musical e acredita ter desenvolvido mais essa habilidade em decorrência de sua vivência com banda e também de uma maior dificuldade com a leitura musical, circunstâncias que o levaram a memorizar mais músicas em suas primeiras etapas do aprendizado musical. Antoni relatou em entrevista que desde o início do aprendizado musical costumava criar acompanhamentos para a mão esquerda. Então a improvisação de certa forma sempre esteve presente em sua vida desde o começo e talvez isso o ajude hoje em dia com a questão da memorização, pois conforme suas próprias palavras, ele está acostumado a tocar coisas de memória.

Primeira sessão de estudo: Após os procedimentos iniciais de preparação da sala e recepção do participante, conforme o protocolo, a pesquisadora explicou a tarefa, entregando a Antoni a partitura da peça e lhe apresentando o áudio da mesma para a sua apreciação. Na sessão gravada, o pianista Antoni começou pela leitura silenciosa da partitura. Em seguida fez a leitura da peça ao piano, tocando somente a melodia dos compassos iniciais, primeiro até o segundo e depois até o terceiro e quarto compassos. Antoni alternou entre tocar com mãos juntas todo esse trecho, somente com a mão direita, somente com a mão esquerda e tocar

somente os acordes com a melodia cantada vocalmente. Na sequência, Antoni avançou até o oitavo compasso e depois até os compassos 10, 11 e 12, seguindo a mesma estratégia de estudo dos primeiros compassos da peça. Entre os principais recursos utilizados por Antoni nesta sessão estão: estudo lento, estudo com mãos separadas, estudo com mãos juntas, repetição de pequenos trechos, repetição de todo o trecho estudado, tentativas de tocar sem olhar para a partitura, anotação de dedilhado, tocar e cantar somente a melodia, tocar somente os acordes da mão esquerda enquanto canta a melodia.

Primeiro teste de memória: Antoni conseguiu tocar de memória do início ao compasso 12, porém, com algumas falhas e hesitações durante a execução.

Segunda sessão de estudo: Antoni iniciou a sessão pelo estudo do trecho inicial somente com a mão esquerda e cantou a melodia em alguns momentos. Tocou uma vez somente com a mão direita até o compasso 12. Em seguida alternou o estudo do trecho em questão entre tocar com mãos juntas, tocar somente com a mão direita e tocar somente com a mão esquerda. Em alguns momentos tocou em andamento mais lento, sem acompanhar na partitura e em outros, olhando para ela. Outros trechos estudados por Antoni: anacruse do compasso 12 até o compasso 16, compassos 9-17 e 12-19. Durante a leitura de novos trechos, alternou o estudo com mãos separadas e mãos juntas. Antoni seguiu os mesmos passos da sessão anterior: procurou estudar pequenos trechos e avançar aos poucos na leitura e memorização da peça, tocou em andamento lento na maior parte da sessão, buscou “testar” a memória em vários momentos ao tocar trechos estudados sem olhar para a partitura e alternou entre estudar com mãos juntas e mãos separadas.

Segundo teste de memória: Antoni conseguiu tocar até o início do compasso 18, porém com algumas falhas e hesitações na execução.

Terceira sessão de estudo: Antoni iniciou a sessão com o estudo do trecho inicial da peça, primeiro até o oitavo compasso e depois até os compassos 10 e 12. Estudou ainda o trecho dos compassos 9-13. Durante esse primeiro momento, Antoni alternou entre estudar com mãos separadas, mãos juntas e cantar a melodia. Também fez novas tentativas de tocar todo o trecho estudado de memória, olhando para a partitura em momentos de dúvida. Chegou ao compasso 20 em algumas das tentativas e também estudou pequenos trechos entre elas. A

partir dos 20 minutos, tocou sem olhar para a partitura até o compasso 20. Foram observadas pequenas falhas e hesitações, mas Antoni avançou no estudo até o compasso 23. Retornou então ao compasso 17 de onde seguiu ao compasso 23 mais algumas vezes. Em seguida fez mais uma tentativa de tocar todo o trecho desde o início, sem olhar para a partitura. Chegando ao compasso 23, voltou a acompanhar na partitura e avançou mais um compasso no estudo. Depois disso, nos minutos finais da sessão, Antoni virou a partitura e voltou a tentar tocar todo o trecho estudado de memória.

Terceiro teste de memória: Antoni conseguiu tocar a música até o compasso 25, porém, com algumas falhas e hesitações no decorrer da execução de memória.

Quarta sessão de estudo: - Antoni dedicou os minutos iniciais da sessão para recordar o que já havia estudado nas sessões anteriores. Até os 20 minutos, estudou praticamente apenas a primeira página da peça e utilizou os seguintes recursos: estudo com mãos juntas e mãos separadas, estudo de pequenos trechos, tentativas de tocar toda a primeira página sem olhar para a partitura. Também cantou trechos da melodia em determinados momentos enquanto tocava. A partir dos 20 minutos, Antoni passou a estudar a peça dos compassos 24-31. Em seguida retornou ao início da peça e tocou de olhos fechados até o compasso 25, onde voltou a acompanhar na partitura até o compasso 37. Fez um comentário em voz alta, destacando que a peça continha repetição. Passou uma vez dos compassos 26-44. Retornou ao início da peça mais uma vez e tocou sem olhar para a partitura até chegar ao compasso 26, onde precisou conferir. Mas seguiu com a execução até o compasso 40. Nos minutos finais, Antoni estudou a peça a partir do compasso 24.

Quarto teste de memória: Antoni conseguiu chegar até o compasso 43 da peça, porém, com algumas falhas, esbarrões e hesitações durante a execução. Ao final do teste, disse ter tocado várias notas erradas, as quais não haviam sido memorizadas ainda. Também disse ter memorizado parcialmente as frases e que ainda não havia sido possível memorizar os detalhes.

Quinta sessão de estudo: Antoni estudou inicialmente a primeira página da peça. Acompanhou na partitura e repetiu trechos a partir do sétimo compasso. Em seguida, estudou o trecho da anacruse do compasso 12 até o compasso 16, apenas com a mão direita. Voltou

então a estudar a peça desde o início e seguiu até o compasso 18, onde parou, repetiu o compasso e continuou em andamento mais lento até o compasso 23. Retornou ao compasso 12 de onde continuou até o compasso 45, porém com várias falhas e hesitações, principalmente a partir do compasso 24. Antoni dedicou especial atenção aos seguintes trechos: compassos 24-34, 23-45, 45-51. Durante a sessão, Antoni fez várias tentativas de tocar a peça do início ao fim, sem olhar para a partitura e foi possível observar algumas falhas, paradas e hesitações em determinados trechos de suas execuções. A partir dos 20 minutos, retornou ao compasso 24 e seguiu com o estudo até o compasso 35. Antoni repetiu o trecho diversas vezes e na última repetição tocou sem olhar para a partitura, dando continuidade à execução até o final da música. Precisou olhar para a partitura somente nos compassos finais: 49, 50 e 51. Ele estudou ainda mais uma vez todo o trecho a partir do compasso 24 e nos minutos finais da sessão fez uma última tentativa de tocar toda a peça sem olhar para a partitura. Entretanto, Antoni precisou olhar em dois momentos distintos, ainda com falhas, paradas e hesitações durante a execução.

Quinto teste de memória: Antoni tocou toda a peça durante o teste, porém foram percebidas várias paradas e hesitações durante sua execução. Também foram observados trechos com pequenas falhas e notas que não foram por ele tocadas.

### **Participante: Dimitri**

Pianista com formação híbrida

Breve histórico: Dimitri iniciou os seus estudos musicais entre sete e oito anos. Seu primeiro instrumento foi o órgão eletrônico, seguido do teclado, tendo estudado inicialmente a música “popular”. Por volta de 13 para 14 anos, passou a ter aulas de piano, momento em que passou a estudar essencialmente a música de concerto. Nesse mesmo período, conforme relatado em entrevista, outras pessoas perceberam que ele possuía ouvido absoluto. Dimitri cursou o bacharelado em piano na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, tendo sido aluno de uma renomada professora e pianista. Dimitri não se considera um autodidata, mas com relação à música improvisada relatou não ter passado por aulas formais e estruturadas, mas que este foi um estudo totalmente de percepção e observação de outros músicos. Também relatou ter ouvido absoluto e uma certa facilidade para a memorização, sendo que não considera esta a tarefa mais difícil em música. Atua profissionalmente como pianista, arranjador e compositor,

tendo experiência com diferentes estilos e formações instrumentais. Também se ocupa eventualmente com o ensino do piano, mas esta não é a sua atividade prioritária.

Primeira sessão de estudo: Realizada no Auditório do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Após os procedimentos iniciais de preparação da sala e recepção do participante, conforme o protocolo, a pesquisadora explicou a tarefa, entregando a Dimitri a partitura cifrada e a partitura da peça. No momento em que recebeu o material, Dimitri disse já conhecer a peça, tendo estudado e transposto a versão cifrada para tocar em duo com um instrumento de sopro há algum tempo atrás. Ele escolheu então estudar a versão com o arranjo completo, a partitura, já que não havia estudado esta versão antes e também não havia a memorizado. Como a peça já lhe era familiar, optou por não escutar a gravação. Durante a sessão, Dimitri estudou inicialmente pequenas frases da primeira página da peça, de dois em dois compassos até chegar ao oitavo compasso. Dimitri foi avançando aos poucos no estudo da peça, juntando os pequenos trechos, de quatro em quatro compassos. Conforme avançava no estudo também fazia correções em sua leitura. Os principais recursos utilizados por ele durante a sessão foram: estudo de pequenos fragmentos da peça, estudo lento, repetição de pequenos trechos e também de trechos maiores, cantar fragmentos da melodia, tocar trechos sem olhar para a partitura. Em determinado momento, Dimitri fez uma pequena pausa no estudo e tocou algumas coisas aleatórias antes de retornar ao início da peça. Estudou então até o compasso 16 e fez repetições a partir do nono compasso, onde retornou algumas vezes para estudar somente este trecho. No meio da sessão Dimitri voltou a tocar a peça desde o início até o compasso 19. Olhou para a partitura em alguns momentos e cantou trechos da melodia juntamente com a execução ao piano. Principais trechos estudados por Dimitri: compassos 1-8, 9-17, 17-19, 20-23, 16-23, 23-27 e 46-51. Nos minutos finais da sessão, Dimitri voltou a tocar toda a peça, repetindo pequenos trechos da segunda página. Por fim, voltou a estudar somente a segunda página e cantou outras vozes da harmonia enquanto tocava o piano.

Primeiro teste de memória: Dimitri tocou a peça do início ao fim, com pequenos deslizes, hesitações e notas que não foram tocadas em determinados momentos da execução musical.

Segunda sessão de estudo: Esta sessão foi realizada em outra sala da universidade, na qual um piano vertical estava disponível para o estudo. O piano se encontrava um pouco desafinado o que pode ter interferido no estudo de Dimitri, já que este pianista possui ouvido absoluto.

Dimitri iniciou a sessão pelo estudo da peça a partir da anacruse do oitavo compasso ao compasso 12. Repetiu o trecho algumas vezes em andamento lento e pulou para o trecho a partir do compasso 36. Continuou para o compasso 41, repetindo várias vezes os compassos 39-41 e depois avançou para o compasso 46. Também repetiu algumas vezes o trecho dos compassos 44-46, antes de seguir até o final da peça. Na sequência Dimitri estudou a peça do início ao fim. Repetiu o sétimo e o oitavo compassos, a transição do compasso 23 para o 24 e o compasso 28. Voltou a estudar os oito primeiros compassos da peça, seccionando-a de dois em dois e de quatro em quatro compassos. Ao avançar no estudo da peça, em andamento lento e com os mesmos recursos utilizados na sessão anterior, Dimitri repetiu pequenos trechos diversas vezes antes de retornar ao início da peça. Outros recursos utilizados nesta sessão: começar por diferentes pontos de partida, tocar sem olhar para a partitura, cantar trechos da melodia e alterações no andamento. Durante as tentativas de tocar de memória, Dimitri parou em determinados momentos para conferir e acompanhar na partitura quando necessário.

Segundo teste de memória: Dimitri tocou a peça do início ao fim, porém com pequenos deslizamentos, falhas e hesitações em determinados momentos de sua execução musical.

Terceira sessão de estudo: Realizada no Auditório do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Dimitri iniciou a sessão de estudo com anotações de dedilhado na partitura nos compassos 10, 13, 14, 37, 40 e 41. Também estudou os trechos da peça onde esses compassos estavam inseridos e começou a improvisar a partir do tema melódico da peça. Em seguida, estudou a partitura da peça do início ao fim. Repetiu pequenos trechos: compassos 8-10, 20-23 e 23-25. Chegando ao final da peça, encadeou a finalização para um outro tema musical, voltando a improvisar e mesclar outras ideias musicais com o tema estudado. Depois, Dimitri tocou a peça novamente do início ao fim, conforme escrito na partitura. Tocou de olhos fechados em boa parte da execução. Voltou a estudar o trecho a partir da anacruse do compasso 46 até o final. Em seguida intercalou novamente a improvisação com o estudo da peça, aplicando outros padrões de acompanhamento. Após alguns minutos, voltou a estudar a partitura a partir da anacruse do compasso 19 até o final da peça. No meio da sessão, Dimitri fez uma pequena pausa no estudo. Após um minuto e meio voltou a tocar a peça desde o início e sem olhar para a partitura. Precisou conferir apenas o compasso 28 na partitura. Entre outros recursos utilizados, Dimitri cantou pequenos trechos da peça enquanto tocava, inclusive uma segunda voz do arranjo; reduziu bastante o andamento, acompanhou

atentamente a partitura em determinados momentos do estudo e deixou a partitura de lado nos minutos finais para tocar a peça de memória.

Terceiro teste de memória: Dimitri tocou a peça do início ao fim, com pequenos deslizes durante a execução, percebidos no compasso 13.

Quarta sessão de estudo: Realizada no Auditório do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Dimitri iniciou a sessão com o estudo a partir do oitavo compasso da peça, em andamento bastante lento. Primeiramente focou em pequenos trechos até chegar ao compasso 23 e depois do nono compasso até o final da peça. Em seguida, voltou ao início da peça, repetiu os dois primeiros compassos várias vezes antes de prosseguir com o estudo. Tocou então a peça do começo ao fim ainda em andamento lento. Dimitri também passou a estudar a harmonia da peça sem tocar a melodia principal e fez uma improvisação melódica sobre a harmonia da peça. Depois voltou a tocar a peça desde o início conforme a partitura, sempre em andamento lento, em alguns momentos sem olhar para a partitura e com um toque *rubato*. Na sequência fez uma pequena pausa e voltou a tocar a peça do início ao fim, em andamento menos lento, olhando para a partitura apenas no início da segunda página, onde corrigiu notas do compasso 24. Ao chegar ao final da música, Dimitri fez mais uma pequena pausa no estudo e aos 20 minutos voltou a tocar a peça desde o início, com uma articulação inicialmente em *non legato* e sem usar o pedal, acelerando em determinados trechos. Nos minutos finais da sessão, Dimitri tocou algo aleatório e em seguida voltou a tocar a peça com uso do pedal, em andamento lento e sem olhar para a partitura.

Quarto teste de memória: Dimitri tocou a peça do início ao fim com pequenos deslizes nos compassos 34 e 35.

Quinta sessão de estudo: Realizada no Auditório do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Dimitri iniciou a sessão com o estudo de pequenos trechos em andamento lento. Em determinados momentos tocou somente os encadeamentos de acordes. Também tocou outro tema musical e improvisou durante a sessão, sendo possível identificar motivos musicais da peça estudada em sua improvisação. Voltou a estudar a peça desde o início. Tocou ela duas vezes e repetiu pequenos trechos onde teve pequenos deslizes na execução. Também repetiu o trecho final, do compasso 17 em diante. Em seguida, Dimitri tocou

algumas coisas aleatórias antes de retornar para o estudo da peça. Aos 15 minutos, tocou a peça uma vez do início ao fim. Fez uma pequena pausa e tocou algumas escalas antes de tocar algo aleatório novamente, talvez uma improvisação sobre alguma progressão harmônica. Voltou então a tocar a peça do início ao fim, em andamento mais lento e acompanhando atentamente a partitura. Nos minutos finais da sessão, Dimitri colocou a partitura de lado, baixou a estante do piano e passou a tocar a peça de memória. Tocou ela uma vez em andamento lento e em seguida tocou outro tema musical. Por fim, Dimitri tocou a peça uma vez do início ao fim e em andamento mais movido.

Quinto teste de memória: Dimitri tocou a peça de memória do início ao fim e imprimiu sua interpretação à obra, ficando evidente algumas de suas escolhas interpretativas.

### **Participante: Idalina**

Pianista com formação híbrida

Breve histórico: Idalina iniciou os seus estudos de piano aos nove anos de idade. Sua formação inclui aulas em conservatório e na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde também cursou a Licenciatura em Música, o Bacharelado em Piano e se especializou na área de Educação Musical. No decorrer de seu processo de profissionalização para o ensino, Idalina fez aulas de piano popular e teclado. Também toca flauta doce e sua principal atividade profissional atualmente é com o ensino do piano, voltado principalmente para crianças. Participa de uma oficina de Práticas Didáticas em Música e se apresenta apenas em recitais com seus alunos. Pode-se dizer que Idalina traz em seu histórico uma vivência maior com o ensino do piano do que como performer. Em entrevista, Idalina relatou que tem dificuldade para a memorização e contou que quando estudava, memorizava somente para as apresentações e depois não lembrava mais. Também comentou sobre a questão da dificuldade para memorizar estar atrelada à complexidade do material musical.

Primeira sessão de estudo: Realizada na casa da pianista. Após ser recebida por Idalina, a pesquisadora explicou a tarefa à pianista, entregando-lhe a partitura e a melodia com a harmonia cifrada da peça para o estudo. Em seguida lhe apresentou o áudio para a sua apreciação. No início da sessão gravada, Idalina fez uma breve leitura da partitura, mas logo a deixou de lado e escolheu a guia cifrada. Passou então para a leitura da melodia e da segunda



voz de toda a peça. Em seguida fez uma leitura da melodia com os acordes cifrados em andamento mais lento. Na sequência passou a estudar a melodia juntamente com os baixos da harmonia. No meio do estudo fez algumas anotações na partitura antes de prosseguir. Também voltou a tocar a segunda voz juntamente com a melodia em alguns momentos da sessão, sempre em andamento lento. Em determinados momentos, Idalina tocou a melodia uma oitava acima, em outros tocou a segunda voz uma oitava abaixo. Em determinados momentos tocou somente a melodia, aumentou e reduziu o andamento, intercalou o estudo da melodia com os baixos e o estudo da melodia com a segunda voz. Foram identificados na gravação alguns equívocos de leitura da melodia, os quais foram corrigidos até o final desta sessão. Idalina ainda tocou a peça uma vez até o *ritornelo*, pulando para a *coda* final. Depois focou no estudo da primeira página, até o compasso 12 e repetiu trechos menores em alguns momentos. Por volta de 22 minutos e meio fez uma pausa no estudo e em seguida retornou ao sétimo compasso de onde seguiu ao compasso 12 novamente. Mais para o final da sessão, Idalina repetiu a primeira parte da música várias vezes, parando em pontos diferentes a cada repetição: em alguns momentos no oitavo compasso e em outros no compasso 12.

Primeiro teste de memória: Idalina conseguiu tocar os sete primeiros compassos da peça: melodia com os baixos do primeiro tempo de cada compasso. Fez uma segunda tentativa e conseguiu avançar mais um pouco com a melodia, até o início do compasso 11.

Segunda sessão de estudo: Realizada na casa da pianista. Nesta sessão, a peça foi estudada de modo seccionado e também do começo ao fim. Entre os recursos mais utilizados, Idalina estudou a melodia da peça com os acordes tocados em blocos, estudou com mãos juntas e mãos separadas em alguns momentos, não se preocupou em colocar o pedal sempre, estudou em andamento lento na maior parte da sessão e fez uso da repetição. Em determinados momentos fez pequenas pausas durante o estudo, disse ter estudado pouco para esta sessão e que alguns acordes da harmonia a incomodaram um pouco. Os trechos mais estudados foram: compassos 8-27, 12-21, 16-27, 16-21 e a *coda* final.

Segundo teste de memória: Idalina conseguiu chegar até o início do compasso 16, porém com várias falhas, deslizes e hesitações durante a execução a partir do sétimo compasso. Também houve alguns pontos em que precisou repetir um ou dois compassos para poder continuar com a execução musical.

Terceira sessão de estudo: Realizada no local de trabalho da pianista: uma escola de música. Idalina iniciou a sessão com a passagem da peça duas vezes do início até o compasso 27. Nessas duas execuções, tornou-se evidente que a maior dificuldade de Idalina até o momento do estudo foi executar os encadeamentos de acordes a partir do compasso 16. Entre os recursos mais utilizados pela pianista nesta sessão estão: estudo dos blocos de acordes com a mão esquerda, estudo da melodia somente com a mão direita, repetição de encadeamentos de três em três acordes e também de trechos maiores, variações no andamento (estudo lento e estudo acelerado). Os trechos mais estudados por Idalina nesta sessão foram os compassos 8-16, 16-20 e 1-12, além de ter tocado a peça algumas vezes do início ao fim. Repetiu ainda os compassos 11 e 15 de forma sequencial, atentando-se para as diferenças do contorno melódico e estudou na maior parte do tempo sem o uso do pedal durante a sessão.

Terceiro teste de memória: Idalina tocou sem fazer uso do pedal e conseguiu chegar até o compasso 20 da peça, porém com várias falhas, paradas e hesitações durante a execução, principalmente a partir do compasso 13.

Quarta sessão de estudo: Realizada na casa da pianista. Idalina começou a sessão com o estudo da peça do início ao compasso 27. Retornou para a anacruse do oitavo compasso e seguiu até o compasso 12, trecho repetido em andamento mais lento algumas vezes antes de prosseguir. Também estudou pela repetição os trechos seguintes: compassos 13-16 e 16-21. Em seguida voltou do início e fez algumas pausas em determinados pontos da peça para repetir pequenos trechos. Estudou somente os acordes com a mão esquerda a partir do compasso 16 e com mãos juntas novamente da anacruse do oitavo compasso ao compasso 27, com a repetição desde o início para a *coda* final. Idalina repetiu toda a peça mais algumas vezes e também trechos menores. Também voltou a estudar encadeamentos harmônicos somente com a mão esquerda. Em determinados momentos do estudo reduziu o andamento e de modo geral fez poucas variações de dinâmica e pouco uso do pedal durante esta sessão. Compassos específicos que receberam maior atenção de Idalina: 11, 15 e 21. Trechos mais estudados: compassos 8-12, 12-16, 16-19 e 19-23.

Quarto teste de memória: Idalina conseguiu tocar a peça do início até o compasso 23, porém, com algumas hesitações e falhas a partir do compasso 18.

Quinta sessão de estudo: Realizada no Auditório do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Idalina iniciou a sessão com o estudo do trecho a partir da anacruse do compasso 19 até o compasso 23. Primeiro somente a melodia com a mão direita, repetindo-a várias vezes. Em seguida intercalou o estudo dos acordes somente com a mão esquerda e o estudo com mãos juntas, não somente de todo o trecho, mas de compassos específicos: 21, 22 e 23. Outros recursos utilizados por Idalina nesta sessão: cantou trechos da peça enquanto tocava somente os acordes; acelerou o andamento em alguns momentos, intercalando o estudo da peça com e sem o uso do pedal; tocou trechos isolados da melodia que possuem alguma semelhança, mas que são diferentes e podem confundir a memória; estudou a peça do início ao fim com a repetição de pequenos trechos várias vezes e tocou sem olhar para a partitura em determinados momentos da sessão. Idalina repetiu a *coda* final diversas vezes em andamento lento. Também tocou somente a melodia de alguns compassos isolados: 11, 15 e 22, e deu ênfase para o estudo dos compassos 8-27. Depois tocou novamente toda a peça sem usar o pedal. Nos minutos finais da sessão, Idalina focou sua atenção na *coda* final, intercalando o estudo da melodia tocada somente com a mão direita e o estudo da melodia com os acordes da mão esquerda, em andamento reduzido. Por fim tocou toda a peça novamente, em andamento moderado. Retornou ao trecho a partir da anacruse do compasso 12 e repetiu ainda trechos específicos, como dos compassos 21-23.

Quinto teste de memória: Idalina conseguiu tocar a peça até o compasso 25, porém com algumas falhas e hesitações a partir do compasso 18. Repetiu o teste e tocou mais rápido da segunda vez, porém com falhas e hesitações a partir do compasso 15.

Observação: Para o questionário online foi considerada e utilizada apenas a sua primeira tentativa do quinto teste de memória.

## ANEXOS

## ANEXO I: Partitura da peça proposta no estudo

*- um anjo nasce -*  
*mehmari (2007)*

Piano

*p*

5

*mp*

9

*cresc.*

15

*mf* *p* *cresc.* *mf*

20

*mf*

24

30

36

42

47

um anjo nasce - 2

## ANEXO II: Melodia com a harmonia cifrada

nasce um anjo  
(uma ária neobarroca)

- andré mehmarí  
11 de julho de 2007

$\text{♩} = 127$

*tacet prima volta*

Chords in System 1:  $B^b m$ ,  $E^b 7$ ,  $A^b / C$ ,  $Fm 7$ ,  $D^b$ ,  $B^b m$ ,  $E^b 7$ .  
 Chords in System 2:  $A^b$ ,  $D^b$ ,  $B^b m$ ,  $A^b / C$ ,  $C^{\#} m 7$ ,  $F^{\#} m$ .  
 Chords in System 3:  $G^{\# 4}$ ,  $G^{\#}$ ,  $A$ ,  $F^{\#} m$ ,  $B$ ,  $E$ ,  $A$ ,  $F^{\#} m$ ,  $Bm$ ,  $E_{sus} 4$ .  
 Chords in System 4:  $A_{maj} 7$ ,  $D$ ,  $Bm$ ,  $E_{sus}$ ,  $A$ ,  $D$ ,  $Bm 7$ ,  $E_m 7$ ,  $A^{sus 4}$ .

$A^{\flat}/D$  D  $D^{maj7}$   $G^{maj7}$   $E^{m7}$   $A^{m7}$   $D^m$   $G^m$   $F^{\sharp m7}$   $G^{\flat}/B$   $E^{m7}$   $A^{\flat}/C$   $F^m7$   $B^{\flat7}$   $E^{\flat maj7}$

$A^{\flat}$   $D^{m\emptyset}$  G  $A^{\flat}$   $F^m$   $D^{m7}$   $F^m/G$  G  $G^7$   $A^{\flat}$   $F^m$   $B^{\flat}$

$G^m7$   $C^m$   $F^m$   $B^{\flat m7}$   $E^{\flat sus4}$   $A^{\flat maj7}$

*toca*

CODA *molto rit...*

$A^{\flat}$   $A^{\flat}/G$   $F^m$   $F^m/E^{\flat}$   $D^7$   $F^m/G$  G  $C^4$  — C

*Deo gratias*



## ANEXO III: Partitura com anotações de Giovanni Kepler

Participante:  
Giovanni Kepler

- um anjo nasce -

mehmari (2007)

Piano

5

9

15

20

*p*

*mp*

*cresc.*

*mf*

*p*

*cresc.*

*mf*

*Ab*

*A*

*G*

24

Musical score for measures 24-29. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

30

Musical score for measures 30-35. The key signature changes to two flats (B-flat major or D-flat minor). The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more active accompaniment with eighth notes.

36

Musical score for measures 36-41. The key signature changes to two sharps (D major or F# minor). The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a steady accompaniment. There are handwritten circles around the right hand's notes in measures 38 and 40.

42

Musical score for measures 42-46. The key signature changes to one flat (B-flat major or D-flat minor). The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.

47

Musical score for measures 47-52. The key signature changes to one flat (B-flat major or D-flat minor). The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *v* and *rit*.

um anjo nasce - 2

ANEXO IV: Partitura cifrada com anotações de Idalina

nasce um anjo  
(uma ária noobarroca)

- andré mehmani  
11 de julho de 2007

$\text{♩} = 127$

2x: Dbmaj7

*tacet prima volta*

4

5

$G^{\#4}$   
 $A^b$

15

16 17 18

$A/D$   $D$   $D^{maj7}$   $G^{maj7}$   $E^m7$   $A^m7$   $D^m$   $G^m$   $F\#^m7$   $G/B$   $E^m7$   $A/C$   $F^m7$   $B^b7$   $E^b^{maj7}$

$A^b$   $D^{mø}$   $G$   $A^b$   $F^m$   $D^{mø7}$   $F^m/G$   $G$   $G^7$   $A^b$   $F^m$   $B^b$

$G^m7$   $C^m$   $F^m$   $B^b7$   $E^b^{sus4}$   $A^b^{maj7}$

*toca*

♩ CODA *molto rit...*

$A^b$   $A^b/G$   $F^m$   $F^m/E$   $D^7$   $F^m/G$   $G$   $C^4$   $C$

*Deo gratias*

## ANEXO V: Partitura cifrada com anotações de Heitor

nasce um anjo  
(uma ária neobarroca)

- andré mehmani  
11 de julho de 2007

$\text{♩} = 127$

2x: Dbmaj7

*tacet prima volta*

Chords and annotations in the score:

- System 1:  $B^b m^7$ ,  $E^b 7$ ,  $A^b 9 / C$ ,  $F m^7$ ,  $D^b 7 M$ ,  $B^b m$ ,  $E^b 7$
- System 2:  $A^b 9$ ,  $D^b 7 M$ ,  $B^b m$ ,  $A^b / C$ ,  $C^{\sharp} m^7$ ,  $F^{\sharp} m$
- System 3:  $G^{\sharp} 4 7$ ,  $G^{\sharp}$ ,  $A$ ,  $F^{\sharp} m$ ,  $B$ ,  $E 9$ ,  $A 7 M$ ,  $F^{\sharp} m 9$ ,  $B m$ ,  $E_{sus} 4$
- System 4:  $A m a j 7$ ,  $D$ ,  $B m 7$ ,  $E_{sus}$ ,  $A 9$ ,  $D 7 M$ ,  $B m 7 9$ ,  $E m 7$ ,  $A_{sus} 4$

Chords:  $A^{\flat}/D$ ,  $D$ ,  $D^{maj7}$ ,  $G^{maj7}$ ,  $E^{m7}$ ,  $A^{m7}$ ,  $D^{m7}$ ,  $G^{m9}$ ,  $F^{\sharp m7}$ ,  $G^{\flat 9}/B$ ,  $E^{m7}$ ,  $A^{\flat}/C$ ,  $F^{m7}$ ,  $B^{\flat 7}$ ,  $E^{\flat maj7}$

Chords:  $A^{\flat}$ ,  $D^{m\emptyset}$ ,  $G$ ,  $A^{\flat}$ ,  $F^{m7}$ ,  $D^{m\emptyset}$ ,  $F^{m7}/G$ ,  $G$ ,  $G^7$ ,  $A^{\flat}$ ,  $F^{m7}$ ,  $B^{\flat}$

Chords:  $G^{m7}$ ,  $C^{m7}$ ,  $F^{m7}$ ,  $B^{\flat 7}$ ,  $E^{\flat sus 4}$ ,  $A^{\flat maj7}$

*toca*

Chords:  $A^{\flat}$ ,  $A^{\flat}/G$ ,  $F^{m7}$ ,  $F^{m7}/E^{\flat}$ ,  $D^7$ ,  $F^{m7}/G$ ,  $G$ ,  $C^4$ ,  $C$

⊕ CODA *molto rit...*

*Deo gratias*

## ANEXO VI: Partitura com anotações de Dimitri

*- um anjo nasce -*  
*mehmari (2007)*

Piano

*p*

5

*mp*

9

*cresc.*

15

*mf* *p* *cresc.* *mf*

20

*p*

24

Musical score for measures 24-29. The piece is in 2/4 time and features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of chords and single notes.

30

Musical score for measures 30-35. The key signature changes to one flat (B-flat). The melody continues with eighth and quarter notes, and the bass clef accompaniment remains consistent.

36

Musical score for measures 36-41. The key signature changes to two sharps (F-sharp and C-sharp). Two specific chords in the treble clef are circled in orange. The first circled chord is a triad (F-sharp, C-sharp, G) with a '2' below it. The second circled chord is a dyad (F-sharp, C-sharp) with a '3 2' below it.

42

Musical score for measures 42-46. The key signature changes to one sharp (F-sharp). The piece includes dynamic markings: *cresc.* (crescendo) in the bass clef and *f* (forte) in the treble clef.

47

Musical score for measures 47-52. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The piece concludes with a final chord in the treble clef and a fermata over the bass clef.



## ANEXO VII: Partitura com anotações de Antoni

- um anjo nasce -  
*mehmari (2007)*

Piano

*p*

5

*mp*

9

*cresc.*

15

*mf* *p* *cresc.* *mf*

20

5



## ANEXO VIII: Diários de estudo dos participantes

### DIÁRIO DE ESTUDO N.1 - Pianista com formação híbrida

Nome: Giovani Kepler

Data: 05/07/17

Horário inicial: 16:00

Horário final: 17:30

Descreva suas decisões de estudo, o passo-a-passo do seu processo de assimilação e memorização da obra. Destaque tudo o que for possível lembrar sobre o que você pensou, praticou e registrou na partitura e/ou melodia cifrada nesta sessão de estudo.

- 1) Encontrar o tema. Novo e sem referências pra mim.
- 2) Compreender a estrutura geral e mudanças de tonalidade.
- 3) Separar em partes.
- 4) Leitura da mão esquerda.
- 5) Identificar os acordes.
- 6) Encontrar similaridades e repetições.
- 7) Tocar mãos juntas e tentar repetidas vezes lentamente.

**DIÁRIO DE ESTUDO N.2**

Pianista com formação híbrida

Nome: Giovani Kepler

Data: 07/07/17

Horário inicial: 09:15

Horário final: 10:30

Descreva suas decisões de estudo, o passo-a-passo do seu processo de assimilação e memorização da obra. Destaque tudo o que for possível lembrar sobre o que você pensou, praticou e registrou na partitura e/ou melodia cifrada nesta sessão de estudo.

- 1) Releitura. Primeira dificuldade em memorizar.
- 2) Trabalho em blocos: compassos 1-8; 9-16; 17-23; 24-35; 36-43; 44-51.
- 3) Foco nos intervalos compostos. Identificação de partes similares e pequenas alterações.
- 4) Arpejar todas as notas. Releitura lenta global.
- 5) Tocar mãos separadas repetidas vezes.
- 6) Tocar mãos juntas lentas repetidas vezes.



### DIÁRIO DE ESTUDO N.3

Pianista com formação híbrida

Nome: Giovani Kepler

Data: 08/07/17

Horário inicial: 14:30

Horário final: 15:50

Descreva suas decisões de estudo, o passo-a-passo do seu processo de assimilação e memorização da obra. Destaque tudo o que for possível lembrar sobre o que você pensou, praticou e registrou na partitura e/ou melodia cifrada nesta sessão de estudo.

- 1) Mãos separadas repetidas vezes.
- 2) Compassos 13-16; 19-23; 46-51; e *apogiaturas*.
- 3) Partes que se repetem com foco nas diferenças.
- 4) Foco compassos 44-51 com ênfase em 46-49.
- 5) Mãos separadas repetidas vezes.
- 6) Mãos juntas repetidas vezes.



## DIÁRIO DE ESTUDO N.4

Pianista com formação híbrida

Nome: Giovani Kepler

Data: 11/07/17

Horário inicial: 21:00

Horário final: 21:50

Descreva suas decisões de estudo, o passo-a-passo do seu processo de assimilação e memorização da obra. Destaque tudo o que for possível lembrar sobre o que você pensou, praticou e registrou na partitura e/ou melodia cifrada nesta sessão de estudo.

- 1) Mãos separadas repetidas vezes (poucas).
- 2) Mãos juntas repetidas vezes (poucas).



## DIÁRIO DE ESTUDO N.5

Pianista com formação híbrida

Nome: Giovani Kepler

Data: 19/07/17

Horário inicial: 09:53 - 12:30

Horário final: 11:30 - 13:30

\* Duas sessões de estudo no mesmo dia.

Descreva suas decisões de estudo, o passo-a-passo do seu processo de assimilação e memorização da obra. Destaque tudo o que for possível lembrar sobre o que você pensou, praticou e registrou na partitura e/ou melodia cifrada nesta sessão de estudo.

- 1) Memorização da segunda e da quarta parte da peça com mãos separadas.
- 2) Ouvi o vídeo pra perceber o andamento que o compositor toca, as fermatas, pausas e finais de frases.
- 3) Interpretação de toda a peça buscando tocar um pouco diferente do compositor, com um toque pessoal.
- 4) Memorizar posicionamento dos dedos com força e ênfase na melodia.



## DIÁRIO DE ESTUDO N.6

Pianista com formação híbrida

Nome: Giovani Kepler

Data: 20/07/17

Horário inicial: 16:50

Horário final: 19:30

Descreva suas decisões de estudo, o passo-a-passo do seu processo de assimilação e memorização da obra. Destaque tudo o que for possível lembrar sobre o que você pensou, praticou e registrou na partitura e/ou melodia cifrada nesta sessão de estudo.

Busquei decorar a peça inteira tocando várias vezes. Algumas lendo outras sem ler.



## DIÁRIOS DE ESTUDO

Pianista com formação em música de concerto

Nome: César

Datas: 05, 06, 10, 12 e 14/07/17

Tempo de estudo: 30 minutos em cada sessão

Descreva suas decisões de estudo, o passo-a-passo do seu processo de assimilação e memorização da obra. Destaque tudo o que for possível lembrar sobre o que você pensou, praticou e registrou na partitura e/ou melodia cifrada nesta sessão de estudo.

Primeira leitura: tive dificuldade com os baixos, que diferem dos costumeiros do repertório que já trabalhava. Li toda a peça, entretanto, não memorizei nenhuma parte além do início da melodia (até a modulação para lá natural). As dissonâncias não facilitam a compreensão da peça. Assim, a movimentação das mãos parece uma maneira mais fácil de assimilá-la.

Segundo dia de treinamento: separei a peça em partes, e repeti a primeira delas em todo este dia de treino.

Terceiro dia de treinamento: continuo a repetir a primeira parte da peça.

Quarto dia de treinamento: após a repetição da primeira parte, parti para a segunda, em lá natural. Li e repeti esta seção por 30 minutos, com a partitura. A movimentação das mãos também parece mais interessante para assimilá-la.

Quinto dia de treinamento: Repetição das partes 1 e 2 durante meia hora.





## DIÁRIOS DE ESTUDO

Pianista com formação “híbrida”

Nome: Idalina

Datas: 04, 05, 07 e 09/11

Tempo de estudo: 20 minutos em cada sessão

Descreva suas decisões de estudo, o passo-a-passo do seu processo de assimilação e memorização da obra. Destaque tudo o que for possível lembrar sobre o que você pensou, praticou e registrou na partitura e/ou melodia cifrada nesta sessão de estudo.

### **1º facilitar – melodia + baixo**

Primeiro dia: Incômodo com a harmonia do compasso 8; pensando mais no dedilhado; comparando a harmonia das duas partituras.

Segundo dia: Foco na segunda parte: compassos 8, 9 a 15.

Terceiro dia: Mesmo trecho, gravando repetição dos acordes, procurando manter uma única posição. Compasso 18: o acorde de Dm “dói” no ouvido.

Quarto dia: Toquei até o fim procurando me acostumar com as dissonâncias.



## DIÁRIOS DE ESTUDO

Pianista com formação em música improvisada

Nome: Heitor

Datas: 19/10

Tempo de estudo: não registrado pelo participante.

Descreva suas decisões de estudo, o passo-a-passo do seu processo de assimilação e memorização da obra. Destaque tudo o que for possível lembrar sobre o que você pensou, praticou e registrou na partitura e/ou melodia cifrada nesta sessão de estudo.

Leitura da música.

Repetir várias vezes.

Gravar a última no celular para ouvir depois.