

Felipe Mathias Romagnoli

GRR20184843

**MEMORIAL DA CONSTRUÇÃO DE INTERPRETAÇÃO DO
PRIMEIRO MOVIMENTO DO CONCERTO PARA VIOLINO E
ORQUESTRA EM RÉ MENOR OP.47 DE JEAN SIBELIUS**

Monografia apresentada à disciplina OA027-
Trabalho de Conclusão de Curso Licenciatura
como requisito parcial à conclusão do Curso de
Licenciatura em Música - Departamento de Artes,
Setor de Artes, Comunicação e Design da
Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Me. Rafael Stefanichen Ferronato

CURITIBA

2021

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, Elaine Salcedo Mathias e Anisio Romagnoli, que acreditaram em mim e me deram a oportunidade de lutar pelos meus sonhos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me dado forças e paciência para seguir o caminho em busca do que sempre sonhei. Agradeço a Ele por ter colocado pessoas no meu caminho que foram verdadeiros anjos, por meio deles Deus me deu oportunidades e me mostrou por qual caminho seguir. Nele também encontrei todo o refúgio espiritual que foi necessário durante essa caminhada.

Agradeço aos meus pais e ao meu irmão, Elaine, Anisio e Luigi, por terem escutado meu violino durante meus momentos de estudo, que não foram poucos. Agradeço aos meus pais pelo apoio incondicional e pela oportunidade de desempenhar a profissão dos meus sonhos, da qual hoje posso dizer que é minha profissão graças ao apoio deles.

Agradeço também aos meus colegas de graduação, que deixaram o caminho mais leve e com mais momentos de diversão e descontração.

Aos meus professores de violino, Rafael Ferronato e Marcos Santos, que semana a semana foram me ajudando a me desenvolver, não só tecnicamente, mas musicalmente e profissionalmente.

Agradeço a Stephany, hoje minha noiva, por ter sido minha plateia, por ter me ouvido em momentos difíceis mais do que isso, ter me apoiado em todos os meus sonhos que muitos julgam impossíveis. Agradeço a ela também pelos bilhetes que escreveu e me entregou antes de audições importantes, esses bilhetes me deram força e confiança para entrar na sala de prova e fazer o meu melhor.

Por último, agradeço a todos os professores e colaboradores da UFPR que contribuíram com todo o conhecimento que desenvolveram ao longo dos anos e pela experiência vivida nesse período da minha vida.

EPÍGRAFE

“Sem a música, a vida seria um erro.”

Friedrich Nietzsche

RESUMO

A pesquisa aqui proposta ocorreu na área de *performance* musical, mais especificamente a respeito de construção da interpretação por meio de estratégias metacognitivas, nas quais o estudante discorre sobre o próprio processo de aprendizado. Em se tratando de memorial, a proposta será a de abordar e propor soluções para solucionar a ampla complexidade técnica e musical contida no *Concerto* para violino e orquestra, do compositor Jean Sibelius. O objetivo central será o de construir uma interpretação desse concerto de acordo com preceitos bem específicos da metacognição. Esta proposição de pesquisa se justifica pelo fato de que o concerto, aqui selecionado, é uma peça tradicionalmente utilizada nos âmbitos dos exames de seleção de orquestras sinfônicas e dos cursos universitários. Além da qualidade artística da obra, o concerto propicia grande desenvolvimento técnico e estilístico. Temos como objetivo uma boa execução pronta para essas audições, com nível técnico e musical elevado, atingido por meio da prática deliberada e processos metacognitivos.

Palavras-chave: metacognição, violino, *performance*.

ABSTRACT

The research proposed here took place in the area of musical performance, more specifically regarding the construction of interpretation through metacognitive strategies, in which the student talks about the learning process itself. In terms of memorial, the proposal will be to approach and solve the wide technical and musical complexity contained in the Concerto for violin and orchestra, by composer Jean Sibelius. The main objective will be to build an interpretation of this concert according to very specific precepts of metacognition. This research proposition is justified by the fact that the concert, selected here, is a piece traditionally used in the scope of symphony orchestras and university courses. In addition to the artistic quality of the work, the concert provides great technical and stylistic development. We aim for a good performance ready for these auditions, with a high technical and musical level, achieved through deliberate practice and metacognitive processes.

Keywords: metacognition, violin, performance.

LISTA DE TABELAS

TABELA 1	19
TABELA 2	39

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	01
2.	EMBASAMENTO TEÓRICO	03
2.1	Metacognição.....	03
2.2	Perspectivas de estudo segundo Carl Flesch e Ivan Galamian.....	07
2.3	O Concerto.....	11
3.	METODOLOGIA	14
3.1	Caracterização do indivíduo de estudo.....	16
3.2	Equipamento e material.....	17
3.3	Procedimento.....	17
4.	ANÁLISE E COLETA DE DADOS	19
4.1	Semana 1.....	20
4.2	Semana 2.....	23
4.3	Semana 3.....	23
4.4	Semana 4.....	29
4.5	Semana 5.....	30
4.6	Semana 6.....	30
4.7	Semana 7.....	31
4.8	Semana 8.....	37
4.9	Semana 9.....	38
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
	REFERÊNCIAS	41

1. INTRODUÇÃO

O nível exigido para audições orquestrais requer alto nível de proficiência no instrumento e com isso, as provas e audições em orquestras e universidades elevaram o nível também. Com isso, as audições orquestrais, em sua maioria, têm como requisito um concerto romântico como parte do programa, até mesmo orquestras jovem, como a Orquestra Jovem do Estado de São Paulo, pedem um concerto romântico na segunda fase do processo. A partir disso, foi escolhido o Concerto para violino em ré menor de Jean Sibelius para a realização desse trabalho, o qual se trata de uma peça que conta com uma complexidade tanto técnica quanto musical, demonstrando as qualidades do violinista.

O memorial foi o modelo de trabalho escolhido pelo fato de aprofundar o processo de aprendizagem do violino, aliando as técnicas de estudo violinísticas com técnicas metacognitivas, a fim de ter a uma *performance* da peça pronta para audições. Foi utilizado no trabalho autores consagrados no universo violinístico como Carl Flesch e Ivan Galamian, autores que padronizaram todo um processo de aprendizagem no violino, desde segurar o instrumento, até oitavas e décimas (intervalos tocados simultaneamente em cordas duplas, uma das últimas técnicas a ser aprendidas devido à complexidade técnica). Esses autores conseguiram sistematizar o processo de estudo do violino, desenvolveram tratados utilizados como guia por violinistas ao redor do mundo.

Na parte da metacognição, foram utilizados como referência autores que descrevem o constructo da metacognição e seus procedimentos a serem adotados para o respectivo desenvolvimento cognitivo, principalmente no meio musical. No processo metacognitivo, os professores atuam como um mediador do aprendizado junto aos alunos e agem como auxiliares no processo da autorregulação, ao possibilitar o surgimento de habilidades como as de planejamento, monitoramento a avaliação dos resultados obtidos. Isso permite que os alunos desenvolvam seus conhecimentos sobre o modo como aprendam, gerenciam, utilizam e ampliam o seu campo de saberes (RIBEIRO, 2003).

Assim foi delineado o objetivo geral de analisar por meio do processo metacognitivo e da técnica violinística a construção da execução do Concerto em ré menor, para violino e orquestra, op. 47 do compositor Jean Sibelius. Como objetivo específico, foi analisado o processo de construção do repertório proposto por meio dos processos metacognitivos, foi investigada a técnica violinística necessária para a aquisição de habilidades, foram desenvolvidas e executadas as técnicas violinísticas para o desenvolvimento do concerto e por final, a peça aqui proposta foi executada e gravada. Para atingir tal objetivo, foi utilizado o diário reflexivo como material de coleta e análise de dados, diário esse que será detalhado ao longo do trabalho.

Para alcançar o objetivo proposto, buscou-se como metodologia de pesquisa a autoetnografia, a qual pode ser interpretada como uma forma reflexiva de etnografia, com ênfase na relação entre pesquisador e objeto de estudo, que envolve a descrição e a observação de experiências pessoais (ADAMS; JONES; ELLIS, 2015) com base no *self* do próprio autor como exemplar etnográfico (RIORDAN, 2014 *apud* BENETTI, 2017).

Portanto, nos capítulos dessa pesquisa podemos verificar primeiramente os conceitos de metacognição, processo definido sobre aprender como aprender, o que justifica o fato de realizar um memorial. A aprendizagem de algo complexo demanda muito mais conhecimentos do que “simplesmente” tocar o instrumento. Durante a vida, são construídos diversos vícios durante o estudo individual e, isso pode acompanhar até o momento em que se decide estudar a respeito da metacognição para otimizar nossos processos e ter um resultado final de qualidade com um tempo e esforço reduzido, comparado ao estudo inconsciente.

As perspectivas de estudo propostas por Carl Flesch e Ivan Galamian expõem como a prática deliberada pode influenciar diretamente no resultado final de um aprendizado e, aqui limitam seus processos a aprendizagem do violino. Ambos demonstram desde a organização do estudo diário até como estudar técnica de arco, sempre com o princípio da prática deliberada, para que a produção de resultados possa ser percorrida com o menor esforço possível, logo, ao despende um esforço maior o resultado tende a ser mais elevado.

Pode-se chamar o processo de autoanálise de autoetnografia, metodologia escolhida para analisar o objeto desse trabalho. Com essa ferramenta, pode-se analisar conscientemente o processo de estudo a fim de encontrar meios que otimizem os resultados finais do objeto de pesquisa.

2. EMBASAMENTO TEÓRICO

Para o desenvolvimento do trabalho foram utilizados processos de estudo que simplificam e otimizam o aprendizado, no caso, a metacognição e as teorias de estudo propostas por Carl Flesch e Ivan Galamian. A metacognição foi escolhida pelo fato de explicar como atividades mentais influenciam a aprendizagem geral, exemplificando como se pode organizar as atividades e alinhar o processo de aprendizagem de maneira eficaz.

Carl Flesch e Galamian utilizam a prática deliberada em seus tratados para violino. Foram utilizadas algumas das diretrizes desses autores aplicadas no processo de aprendizagem do repertório objeto desse trabalho.

1.1 Metacognição

Pensar sobre o pensar; aprender a como aprender; cognição a respeito da cognição; gerenciamento de metas; coordenação e monitoria de atividades mentais. Essas são definições de metacognição utilizada por diversos autores no início de suas publicações (BENTON, 2104). Ainda que definida por poucas palavras pelos autores aqui citados, a metacognição pode ser considerada um processo, devida a sua grande complexidade, da qual será apresentada durante esse capítulo.

De acordo com John Flavell (1976), a metacognição pode ser definida como o conhecimento que as pessoas têm sobre seus próprios processos cognitivos e a habilidade de controlar esses processos, organizando, monitorando e modificando-os para realizar seus objetivos propostos. Em outras palavras, a metacognição organiza todos os seus processos de aprendizagem, organizando-os em uma sequência lógica para atingir um determinado objetivo.

Ao fazer uma pesquisa sobre a etimologia da palavra metacognição, pode-se separar em dois verbetes distintos: meta e cognição. Para definir o verbete meta, de acordo com o Dicionário Priberam, pode-se verificar que há duas origens: o latim, *meta*, substantivo feminino, que significa cone, pirâmide, objeto cônico, baliza; e sua origem grega, *metá*, classificado como prefixo e, definido pelo mesmo dicionário como “no meio de, entre, com” e ainda expande o seu significado utilizando a definição “exprime a noção de reflexão sobre si”. Já o verbete cognição, de origem no latim, *cognitio*, é definida como “ação de conhecer, função da inteligência ao adquirir um conhecimento.” (DICIONÁRIO PRIBERAM, s.d.) Já em outro dicionário a definição é “capacidade ou processo em adquirir e assimilar percepções, conhecimento” (Dicionário Caldas Aulete, s.d.). A conexão dessas desses dois verbetes, meta e cognição é definido no dicionário como a reflexão sobre a função cognitiva (DICIONÁRIO PRIBERAM,

s.d.).

A metacognição pode ser considerada importante no processo de aprendizagem desde a Grécia. Segundo Kimberly Tanner (2012), essa relação pode ser relacionada desde os questionamentos metodológicos de Sócrates até os posicionamentos no século XX de John Dewey (1933), nos quais é relatado que aprendemos mais no ato de refletir sobre as nossas experiências do que a vivência durante elas. Apesar dessa importância relatada nessa época, os estudos sobre metacognição foram iniciados apenas nos últimos 40 anos (TANNER, 2012).

Exemplificando o processo do pensamento metacognitivo, John Flavell (1976) relata que a metacognição

(...) refere-se ao próprio conhecimento sobre os próprios processos e produtos cognitivos ou qualquer coisa relacionada a eles (por exemplo, as propriedades relevantes da aprendizagem de informação ou dados). Por exemplo, estou engajado em metacognição (...) se perceber que estou tendo mais problemas para aprender A do que B, se perceber que devo verificar duas vezes C antes de aceitá-lo como um fato, se me ocorrer que é melhor examinar cada alternativa em qualquer situação de tarefa de múltipla escolha antes de decidir qual é a melhor, se percebo que não tenho certeza do que o pesquisador realmente quer que eu faça, se sinto que é melhor anotar D porque posso esquecer-lo, se eu pensar em perguntar a alguém sobre E para ver se entendi corretamente (FLAVELL, 1976, p. 232).

John Flavell ainda segue explicando que

exemplos como esse podem ser repetidos infinitamente. Em qualquer tipo de transação cognitiva como o ambiente humano ou não humano, uma variedade de atividades de processamento de informações pode ir a diante. A metacognição refere-se, entre outras coisas, ao monitoramento ativo e consequente regulação e orquestração desses processos em relação aos objetos ou dados cognitivos ao qual eles pertencem, geralmente a serviço de algum objetivo (FLAVELL, 1976, p. 232).

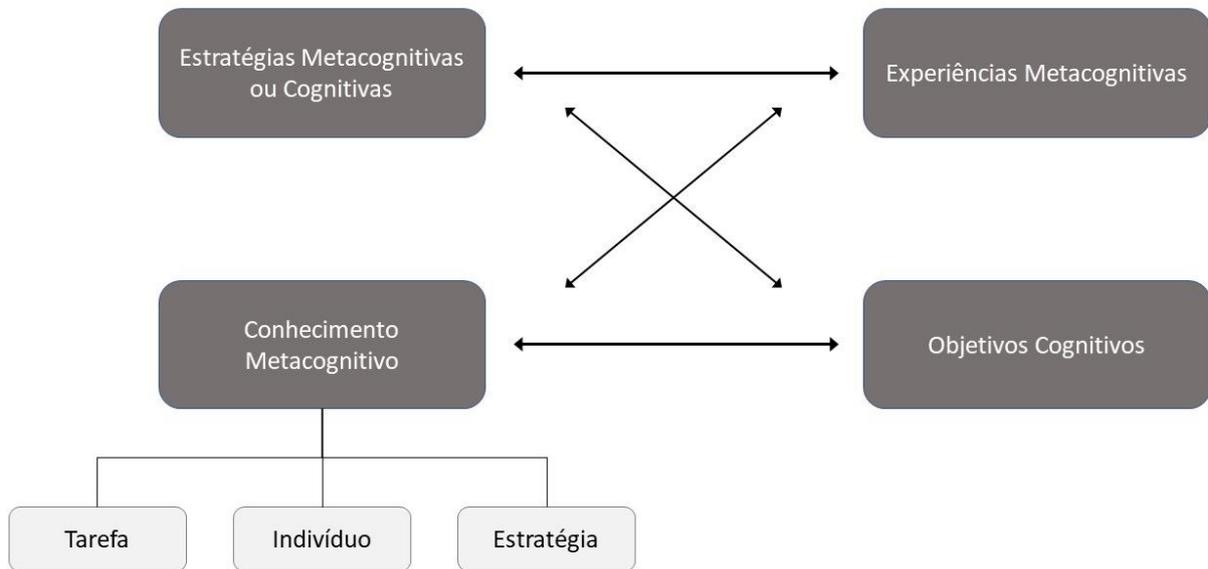
A partir das citações de John Flavell, conclui-se que a aprendizagem quando subestimada, ao ato de não analisarmos os nossos próprios processos, tem o seu nível de qualidade extremamente inferior em comparação ao processo de aprendizagem quando aliado a teorias metacognitivas. A aprendizagem do violino requer uma constante análise sobre os processos de estudo, ao desligarmos o nosso cérebro e simplesmente estudarmos no “piloto automático”, inferiorizamos todo o nosso resultado final.

A partir disso, John Flavell (1979) é um dos primeiros pesquisadores a apresentar um modelo formal, argumentando que o monitoramento de uma variedade de empreitadas cognitivas ocorre por meio da ação e interação de quatro classes de fenômeno: (1) Conhecimento metacognitivo, (2) experiências metacognitivas, (3) objetivos (ou tarefas) e (4) ações (ou estratégias). O autor ainda enfatiza que o conhecimento metacognitivo e as experiências metacognitivas diferem-se de outros tipos apenas no conteúdo e na função, mas não em sua forma e qualidade. Esse modelo desenvolvido por John Flavell (1979) pode ser visualizado na

figura abaixo:

FIGURA 1 - METACOGNIÇÃO

Metacognição (Flavell, 1979)



FONTE: Flavell (1979)

Carol Benton (2014), aponta que quando um indivíduo utiliza a metacognição em seus processos de aprendizagem, o seu objeto de pensamento é o ato pessoal de conhecer ou o processo intelectual de obter conhecimento. A autora ainda afirma que a metacognição, essa ideia de pensar sobre o pensamento, é melhor entendida como um processo mental abrangente que engloba vários hábitos e ações utilizados pelos indivíduos. Ainda sobre a autora, diversos pesquisadores apresentaram habilidades metacognitivas em três categorias: (1) o planejamento de uma tarefa; (2) o monitoramento dos processos cognitivos durante uma tarefa; (3) e a avaliação dos resultados de uma tarefa concluída. Essa é uma das definições mais contemporâneas e utilizada por outros autores, principalmente no meio musical.

Carol Benton(2014) especifica que o aprendizado de música envolve a aquisição de conhecimento e habilidades nos domínios cognitivos, psicomotor e afetivo. No domínio cognitivo a autora explica que os estudantes de música devem contrair conhecimento de conteúdo, profundo entendimento do assunto e desenvolver a capacidade de realizar análises e sínteses em relação a suas atividades musicais. No domínio psicomotor CarolBenton (2014) especifica que a *performance* musical requer habilidades construídas a partir do domínio da aprendizagem psicomotora, complementando que todo estudante de música deve contrair uma infinidade de habilidades motoras ao longo de um *continuum* de habilidades cada vez mais

complexas e refinadas. No entanto, a autora aponta que a aquisição desses dois domínios seria inútil sem a aquisição de um entendimento profundo no domínio do aprendizado afetivo, argumentando que pelo fato da música ser arte, muitas das razões para aprender música estão no domínio afetivo do espírito, da emoção e do desejo de se comunicar com o público. Carol Benton (2014) ainda complementa o desenvolvimento do domínio afetivo inclui o conhecimento para a prática apropriada da *performance*, bem como a compreensão da expressão musical e a capacidade de moldar o som na *performance* para uma comunicação artística significativa.

FIGURA 2 – METACOGNIÇÃO NO MEIO MUSICAL



FONTE: Benton (2014)

Susan Hallam (*apud*HALLAM 2001) sugere que o músico deve desenvolver habilidades metacognitivas consideráveis para ser capaz de reconhecer a natureza e os requisitos de uma tarefa específica; identificar dificuldades particulares; ter conhecimento de uma série de estratégias para lidar com esses desafios; saber qual estratégia é apropriada para lidar com cada tarefa; monitorar o progresso em direção a meta e, se houver progresso insatisfatório, reconhecer isso e utilizar estratégias alternativas; avaliar os resultados da aprendizagem no contexto da *performance* e tomar medidas necessárias para melhorar o desempenho no futuro.

Para promover a utilização de estratégias metacognitivas, Carol Benton(2013) expõe que educadores musicais podem promover a metacognição implementando estratégias para incentivar os estudantes de música a desenvolverem processos de (1) reflexão, (2) autoavaliação e (3) sessões de pensamento em voz alta. Quanto à reflexão sobre o aprendizado, ela pode se dar de diversas maneiras no campo musical. De acordo com Carol Benton(2013) o estudante pode manter um diário do seu estudo, seja ele diário ou pontual, bem como gravar a sua *performance* e escrever sobre suas impressões da mesma, utilizando-se desse mesmo diário. Ainda de acordo com a autora, a escrita reflexiva geralmente é bem sucedida se o professor fornecer instruções a respeito do que escrever, fornecendo uma estrutura prévia que possibilitem aos estudantes desencadear sobre suas próprias reflexões, numa espécie de guia inicial que permita o desenvolvimento da autoconsciência do estudante, análise dos pontos fortes e fracos pessoais, além de estabelecer metas para o futuro. De acordo com Carol Benton(2013) o professor de música ainda pode promover a reflexão em discussões em sala de aula ou num cenário individual de maneira oral, fazendo perguntas que exijam que o estudante descreva seus processos de

pensamento e estratégias para alcançar seus objetivos musicais. De uma maneira ou outra, o objetivo do professor deve ser de incentivar os estudantes a pensar em seu progresso musical, estabelecendo metas para serem realizadas no futuro e determinar suas próprias estratégias para alcançar esses objetivos.

Na autoavaliação, Carol Benton(2013) afirma que quando os estudantes avaliam suas próprias *performances* e progresso musical, eles começam a regular o seu próprio aprendizado, processo esse central na metacognição. A autoavaliação é semelhante ao processo anterior, o da reflexão sobre aprendizagem, porém envolve mais avaliação e julgamento por parte do estudante. O desenvolvimento desse pensamento metacognitivo, utilizando-se de estratégias de automonitoramento, autorregulação, estabelecimento de metas e escolha das melhores estratégias para alcançá-las, permite que os estudantes comecem a traçar o seu caminho de autonomia, sentindo-se incentivados pelo professor a se autoavaliarem à medida em que progredem na direção de seus objetivos musicais (BENTON, 2013).

Com relação a sessões de pensamento em voz alta, a metacognição é praticada por meio da “voz interna” do estudante, por ser comum para a maioria das pessoas envolver-se em algum tipo de conversa interna enquanto executa uma tarefa de aprendizado (BENTON, 2013). Para a autora, a voz interna se torna uma maneira pela qual o estudante se envolve no automonitoramento e autorregulação dos processos de aprendizagem, fazendo coro com o que alguns educadores afirmam ser benéfico que é promover o pensamento em voz alta de maneira específica, guiadas por perguntas cuidadosamente construídas, tornando-se uma ferramenta eficaz para a aprendizagem. Segundo Carol Benton(2013), pensar em voz alta tem um impacto positivo na aprendizagem dos estudantes para que eles identifiquem conceitos, elaborar hipóteses e dar justificativas para aquilo que eles estão fazendo.

2.2 Perspectivas de estudo segundo Carl Flesch e Ivan Galamian

Segundo a Naxos Records, Carl Flesch nasceu em Moson, na Hungria, em uma velha e renomada família judia. Começou a tocar violino um pouco antes dos seis anos de idade, quando recebeu suas primeiras aulas de um seleiro que tocava na igreja local. Aos 10 anos de idade, foi levado para Viena, na qual estudou dois anos com Adolf Back, período descrito por Carl Flesch como “tempo perdido”. Aos 17 anos, Flesch foi à Paris estudar no Conservatório de Sauzay e tendo aulas particulares com Marsick.

Ainda segundo a Naxos Records, Carl Flesch foi chefe de departamento de violino do Curtis Institute na Filadélfia e também deu aulas particulares em Baden-Baden. Em 1928 foi nomeado para a Musikhochschule em Berlim, na qual lecionou durante os meses de inverno e no

verão dando aulas particulares e cursos principalmente em Baden-Baden.

Ivan Galamian, segundo o site Britannica, foi um violinista e pedagogo armênio-iraniano que nasceu no ano de 1903. Foi aluno de Lucien Capet, que é lembrado como um dos professores mais influentes do século. Ivan Galamian foi professor no Conservatório Russo em Paris e se apresentou com várias orquestras europeias antes de se mudar para os Estados Unidos no final da década de 1930. Foi nomeado para o Curtis Institute na Filadélfia em 1944 e dois anos depois ingressou no corpo docente de cordas da Juilliard School of Music, na qual lecionou até a sua morte. Em 1944, Ivan Galamian fundou a Meadowmount School of Music em Westport, Nova York. Ivan Galamian tem sua reputação formada por conta de que foi uma forte oposição a arregimentação. Ivan Galamian ajudou a desenvolver o estilo individual de seus alunos, como por exemplo, Pinchas Zukerman, Michael Rabin e Itzhak Perlman.

A prática deliberada e o estudo são os meios fundamentais para o desenvolvimento e para o domínio completo das habilidades violinísticas tanto para questões relativas à parte técnica quanto para questões interpretativas. Segundo Ivan Galamian (1985, p. 93): “o caminho para o domínio do violino é longo, árduo e grande empenho e perseverança são necessários para se alcançar o objetivo. O talento contribui para um caminho mais fácil, no entanto, o talento em si não pode ser um substituto para o trabalho intenso do estudo”.

Para Carl Flesch (2000), o processo de aprendizagem pode ser dividido em três partes, tomando como base uma perspectiva psicológica: (1) execução consciente de cada movimento ativado pela presença de símbolos visuais - partitura - tanto da parte técnica da mão esquerda envolvendo digitação, posicionamento do braço, forma de mão, quanto da parte técnica da mão direita, envolvendo ponto de contato do arco, pressão e velocidade; (2) transformação dos movimentos isolados em um conjunto de movimentos, permitindo a execução mecânica desses como uma consequência do estímulo criado pelo “*glimpsing*” (visualização rápida, de relance) dos símbolos. Nessa etapa, sabem-se quais notas a serem tocadas, porém, não se é capaz de executá-las sem a presença dos símbolos visuais - partitura; e (3) A presença de símbolos visuais se torna desnecessária. Inconscientemente o conhecimento da relação de cada movimento e como se relacionam com o todo é evidente, o instrumentista torna-se capaz de executar a série de notas como consequência de um impulso interno, sem a necessidade de uma constante supervisão.

Quanto mais inconscientes forem os movimentos necessários para execução, mais segura é a técnica. Certas formas de movimentos possuem peculiaridades específicas, que fazem a sua perfeita execução, até certo ponto uma questão de sorte (FLESCH, 2000, p. 81).

Esse processo, descrito por Carl Flesch foi utilizado no desenvolvimento desse trabalho,

pois se trata de um processo didático validado. A partir desse processo, foram inseridos os estudos de metacognição e autoetnografia para consolidar os resultados.

Cada indivíduo é diferenciado em graus de tempo de aprendizado e coordenação, no entanto, é de senso comum que se busca uma metodologia eficaz de estudo, com o propósito de obter os melhores resultados com o mínimo de tempo e esforço.

A chave para a facilidade, precisão e por último, para o completo domínio da técnica do violino é encontrada na relação da mente com os músculos, a habilidade de dar uma sequência de comandos mentais e obter uma resposta precisa e antecipada o mais rápido possível. Essa relação do controle mental sobre os movimentos físicos do corpo é denominada de correlação, que se apresenta nas formas de variações de valores de tempos (ritmos) para a mão esquerda, nas variações de arcaças para a mão direita e/ou na combinação das anteriores (GALAMIAN, 1985).

Ivan Galamian (1985, p.1) expressa a sua posição contra a determinação de regras rígidas para todos, afirmando que se deve levar em consideração que cada pessoa é única e com uma personalidade própria. A ação de elaborar regras rígidas demonstra uma deficiência nos dias atuais com relação a didática adotada para o ensino de instrumentos musicais.

O primeiro destes itens é a insistência contemporânea sobre o cumprimento de regras rígidas para todas as pessoas e para todas as coisas relacionadas ao tocar violino. A elaboração de regras rígidas é um procedimento perigoso, uma vez que devem ser feitas antes para o bem dos estudantes ao invés de usar os estudantes para a glorificação das regras (GALAMIAN, 1985, p. 1).

A partir disto, Ivan Galamian (1985) expressa que o professor desempenha uma função de extrema importância no que diz respeito ao ensino da prática de estudar.

Uma das coisas mais importantes que o professor deve ensinar para seus alunos é, portanto, a prática do estudo correto. Deve-se conscientizar os alunos que o estudo é uma continuação da aula, um processo de auto aprimoramento, autoinstrução, no qual, durante a ausência do professor, o aluno é responsável por definir tarefas e supervisionar o próprio trabalho. O professor que se limita a mostrar somente os erros e não mostra o caminho correto para ultrapassá-los, falha na importante missão de ensinar os alunos em como se tornarem 'autossuficientes' (GALAMIAN, 1985, p. 93).

Carl Flesch (2000) sugere que três pontos devem ser observados para preservar a expressividade musical estudando certos números de exercícios técnicos: (1) descobrir e decidir quais são os movimentos mais eficientes; (2) evolução dos movimentos conscientes e inconscientes; e (3) aplicar estes princípios de modo compreensivo, sem perder completamente a personalidade artística (FLESCH, 2000, P. 82).

Por fim, as rotinas de estudos devem ser conscientemente, intencionalmente equilibradas e organizadas de modo que a falta de atenção, acarretada pelo cansaço, não afetem os benefícios

de um estudo correto. Carl Flesch (2000, p. 83) recomenda que o estudo seja dividido em três partes, levando-se em consideração um período de quatro horas de estudos diários e que estas são as mais vantajosas de seu ponto de vista, formadas por: (1) uma hora de técnica geral composta por escalas com exercícios de arco e estudos, por exemplo Mazas, Kreutzer, Rode, entre outros¹; (2) uma hora e trinta minutos de técnica aplicada composta por estudos de aspectos técnicos do repertório; e (3) uma hora e trinta minutos de puro fazer musical.

Carl Flesch assegura ainda que a ordem dos materiais é de extrema importância para preservar a paciência e atenção para a técnica geral, considerando que são exercícios puramente técnicos e que a “sua monotonia exige a frescura da mente e do corpo, os quais normalmente estão mais disponíveis no início do dia de trabalho. A técnica aplicada deve ser feita em seguida e por último a imersão no trabalho musical da arte” (FLESCH, 2000, p. 83).

Ivan Galamian (1985, p. 95) propõe uma ideia na mesma linha de raciocínio, sugere que sejam feitas três divisões, assim como Flesch, porém, com algumas diferenças: (1) *Building Time*(Período de construção), destinado a superar problemas técnicos; (2) *Interpreting Time*(Período de interpretação), com o intuito de realizar um trabalho musical na obra seguindo as próprias ideias interpretativas, as próprias concepções de interpretação; e (3) *Performing Time*(Período de *performance*), destinado a execução da obra sem interrupções, preferencialmente, com acompanhamento.

No processo para a construção desse trabalho utilizou-se os procedimentos propostos por Ivan Galamian. Em uma preparação de provas e audições, é recomendável destinar uma parte do estudo para tocar uma peça do início ao fim, buscando como resultado desse estudo acostumar a mente e o corpo a uma *performance* mais extensa e completa. Juntamente a isso foi adicionado ao estudo individual a realização de *performances* após acordar de uma noite de sono completa, com o cérebro ainda mais lento, para acostumar o corpo a tocar a peça em um estado mental e corporal extremamente desconfortável.

A respeito da quantidade de horas a serem destinadas a prática do instrumento, Ivan Galamian (1985) expõe sua ideia de que não existe uma regra específica quanto a isso, nem uma ordem de materiais a serem estudados. Cada estudante há um nível de concentração diferente, então, a mistura de materiais e a saída da rotina colaboram de modo significativo para estender a atenção por um maior período de tempo.

Não faz sentido padronizar um certo número de horas, exigindo que seja cumprido por todos os estudantes, de acordo com uma programação rígida. O tempo de estudo dependerá das exigências e possibilidades que irão variar em casos individuais. [...] O aluno, individualmente, tem que descobrir experimentando inteligentemente o que é

¹ Todos esses são autores de métodos tradicionais para o desenvolvimento da técnica violinística, bem como a expressividade musical.

melhor para si (GALAMIAN, 1985, p. 94).

É importante observar o ponto de vista de Ivan Galamian (1985) com relação à postura dos estudantes durante o estudo e a responsabilidade do professor sobre o ensino da *performance* na seguinte afirmação:

Estudantes que são por natureza analíticos demais tendem a parar quando qualquer coisa aconteça ou quando não esteja de acordo com as suas vontades. Esse é um hábito perigoso e pode-se tornar traiçoeiro em uma apresentação pública. Instrumentistas deste tipo, correm o risco de parar no concerto depois de cometer um erro ou irão ficar tão chateados que o resto da apresentação será comprometida. O instrumentista deve ter tudo sobre controle, deve comandar tudo que está ao seu alcance e tocar da melhor forma possível. [...] Um caminho para aprender essa habilidade é quebrar o hábito da interrupção na sala de estudos durante o “*performing time*”. Se necessário, o professor deve instruir seus alunos a este respeito, primeiro fazendo-o tocar grandes seções e posteriormente um movimento inteiro, proibindo-o de parar ao menos que seja instruído para isso. Se um grande erro é cometido o aluno deve-se desprender dessa situação difícil e retomar o tempo novamente o mais rápido possível e da melhor forma possível. É uma excelente ideia lembrar os erros cometidos posteriormente para que possam ser corrigidos (GALAMIAN, 1985, p. 100).

Ivan Galamian (1985) também demonstra uma situação comum no cotidiano, com a qual diversos estudantes já se encontraram: o estudante estuda um trecho que conta com uma grande complexidade técnica, analisa-o perfeitamente, decompõe o trecho em exercícios e por fim domina-o tecnicamente e ainda assim, quando executa a obra inteira a mesma passagem falha.

De acordo com Valter Kakizaki (2014), isso ocorre devido às diferentes condições da mente e dos músculos quando o trecho é tocado como um exercício ou quando é tocado como parte da música. Surgem a partir daí novos elementos, como o vibrato, as dinâmicas, nuances, expressividade, dedilhados e arcadas, que se apresentam como uma nova situação não presenciada anteriormente, prejudicando o funcionamento do trecho estudado, mesmo que as características técnicas tenham sido dominadas separadamente (KAKIZAKI, 2014, p. 29).

Não faz sentido padronizar um certo número de horas, exigindo que seja cumprido por todos os estudantes, de acordo com uma programação rígida. O tempo de estudo dependerá das exigências e possibilidades que irão variar em casos individuais. [...] O aluno, individualmente, tem que descobrir experimentando inteligentemente o que é melhor para si (GALAMIAN, 1985, p. 101).

1.3 O Concerto

O Concerto para violino em ré menor de Jean Sibelius foi composto a partir do ano de 1902. Jean Sibelius finalizou a composição em partitura curta (isto é, com a orquestração elaborada, mas não escrita em detalhes) no outono de 1903 e terminou a composição completa

somente no ano novo de 1904. Após sua estreia mundial, Jean Sibelius fez uma pausa na revisão, trabalho que retomou e o finalizou somente em 1905.

A estreia da primeira versão do concerto foi realizada no dia 8 de fevereiro de 1904, com o violinista Victor Nováček como solista e com o próprio compositor como regente frente a Orquestra Filarmônica de Helsingfors, em Helsingfors (Helsinki). A nova e atual versão do concerto estreou dia 19 de outubro de 1905, tendo Karl Halir como solista e Richard Strauss como regente, frente a Berlin Court Orchestra, em Berlim.

Nos Estados Unidos a estreia foi dia 30 de novembro de 1906, com Maud Powell como solista, que também foi o músico responsável pelas estreias dos concertos de Dvořák e Tchaikovsky nos EUA com Vassily Safonov como regente, frente a Filarmônica de Nova York.

Nenhum concerto para violino tem a primeira nota mais bonita – delicadamente dissonante e fora do ritmo - que o Concerto para violino de Jean Sibelius, o que também deixou o compositor feliz. No ano de 1902 ele escreveu para Aino, sua esposa – e esta foi a primeira menção do concerto – que ele havia acabado de ter “uma ideia maravilhosa de abertura” para essa obra. Porém, após esse início, a história da peça foi conturbada. Jean Sibelius estava em um período em que bebia muito e parecia estar morando nos restaurantes Kamp’s e König’s em Helsingfors. O compositor era extremamente criativo quando se tratava de encontrar maneiras de fugir durante o trabalho.

Ele se comportou de forma ofensiva com Willy Burmester, violinista virtuoso alemão que foi *spalla* em Helsingfors por um tempo na década de 1890, que admirava Jean Sibelius e era ambicioso com seu trabalho, que o motivou a escrever um concerto para violino e, é claro, esperava realizar a estreia. Jean Sibelius enviou a partitura para Willy Burmester, que expressou “incrível! Magistral! Só uma vez antes falei nesses termos com um compositor foi quando Tchaikovsky me mostrou seu concerto”, espalharam que o trabalho seria dedicado a ele, mas ao mesmo tempo pressionado por uma estreia em um momento em que Willy Burmester não era livre ou, na melhor das hipóteses, teria muito pouco tempo para aprender uma peça que em seu original a forma era ainda mais exigente tecnicamente do que agora.

Victor Nováček, que acabou estreando a peça, era um professor violinista sem fama de solista, já era previsto que ele falharia com esse concerto, mas foi esse o plano autodestrutivo que Jean Sibelius escolheu. Depois da estreia desastrosa, Willy Burmester novamente ofereceu seus serviços para uma série de apresentações em outubro de 1904 apenas para desprezado novamente, já que Jean Sibelius teria escolhido Karl Halir, *spalla* em Berlim, para a outra estreia. Willy Burmester nunca tocou a obra e a dedicatória foi finalmente para outro violinista, o Jovem Ferenc von Vecsey.

Jean Sibelius dá importância pela primeira vez na história à sua cadência de primeiro movimento (quando o violinista toca uma seção virtuosística sozinho, sem acompanhamento). O que leva a essa grande cadência é uma sequência de ideias que começa com a melodia sensível e sonhadora que introduz a voz do solista. Isso leva ao que podemos chamar de “minicadenza”, começando com uma enxurrada de notas marcadas como velocidade.

Disto nasce uma melodia declamatória sobre qual a marca de Jean Sibelius é irrefutável, uma melodia apaixonada e muito violinística. Em seguida, a orquestra se junta à música que lentamente diminui de uma música furiosa para pastoral melancólica e depois para as trevas. É essa escuridão que a cadência irrompe, uma ocasião para virtuosismo soberano, brilhantemente, fantasiosa e economicamente composta.

3. METODOLOGIA

O método a ser utilizado no trabalho será autoetnografia, método o qual se dá pela autoanálise dos processos de estudo individual. Para isso, foi utilizada a autoanálise como fonte de estudo, examinando as práticas diárias e aplicando as teorias metacognitivas.

Antes de compreendermos do que se trata o termo autoetnografia, precisamos discorrer sobre a etnografia. A etnografia, definida por Barbara Tedlock (2000), é um avanço na tentativa de estabelecer encontros específicos, acontecimentos e compreensões mais amplas em um contexto mais significativo. Como resultado da etnografia, temos a combinação entre projetos de pesquisa, trabalhos de campo e vários outros métodos de investigação para produzir politicamente, historicamente e pessoalmente inúmeras situações, descrições, interpretações e representações da vida humana (KOCK; GODOI; LENZI, 2012).

A partir da etnografia, surge a metodologia autoetnografia. Segundo Carolyn Ellis e Tony Adams (2015), o termo autoetnografia foi proposto por Karl Heider (1975 *apud* ELLIS; ADAMS, 2015) no qual o autor tinha como intenção descrever estudos nos quais os membros de uma determinada cultura fornecem seus próprios relatos sobre a cultura. Carolyn Ellis e Tony Adams (2015) sugerem que o aumento no número de trabalhos autoetnográficos a partir da década de 90 deve-se, majoritariamente, a três pontos: maior reconhecimento da ética na pesquisa; convergência de mulheres e minorias para o meio acadêmico; e um maior interesse pela pesquisa qualitativa e pelas histórias de experiência pessoal no meio acadêmico.

A autoetnografia, segundo Alfonso Benetti (2017), incide em um método de pesquisa relacionado ao gênero autobiográfico de escrita que procura apresentar e avaliar de forma ordenada determinada experiência pessoal no sentido de compreendê-la culturalmente. O autor também vê a autoetnografia como uma forma reflexiva de etnografia, com ênfase na relação entre pesquisador e objeto de estudo (DAVIES, 2008), que envolve a descrição e observação de experiências pessoais (ADAMS; JONES; ELLIS, 2015) com base no *self* do próprio autor como exemplar etnográfico (2014 *apud* BENETTI, 2017). Ainda dialogando com Alfonso Benetti (2017), o autor descreve que a autoetnografia envolve reflexividade, pensamentos, sentimentos e prática do pesquisador e relata a própria experiência e as suas variedades de sentido.

Diante desses autores, podemos apresentar a autoetnografia como a metodologia que pesquisa a cultura própria. Utilizamos tal metodologia como caminho para melhor entendermos nossos processos individuais, nossas percepções e por meio disso, definir como nos adaptamos frente a diversas dificuldades que o estudo de um instrumento nos propõe.

Alfonso Benetti (2017) tinha como objetivos finais os seguintes pontos: discutir a aplicação da autoetnografia como método de investigação artística associada à

performance instrumental; ampliar o enquadramento teórico apresentado por Alfonso Benetti (2013); consolidar novas metodologias de investigação artística adequadas à prática instrumental; e certificar a prática musical como mecanismo válido de pesquisa empírica.

Sara Delamont (2007, *apud* BENETTI, 2017) se posicionou contra a metodologia autoetnográfica, sustentando o argumento de tal metodologia ser considerada um abuso a centrar uma pesquisa em nós próprios. Assim, Sara Delamont sugere seis objeções a autoetnografia: a influência negativa causada pela proximidade do pesquisador com os dados; o caráter experimental que conclui por necessitar de resultados analíticos; a ausência de ética decorrente da identificação de outros indivíduos envolvidos (como decorrência do sistema de investigação); a evasão ao dever de arrecadar dados; a concentração do olhar sociológico sobre o “poderoso” e não sobre o impotente”; e a importunidade do pesquisador como objeto de descrição para fundamentar artigos, como base para o ensino e para constituir-se como um artifício da sociologia.

Relacionado as objeções citadas acima, Alfonso Benetti (2013) refuta a posição defendida pela autora com base em alguns pontos: a proximidade do pesquisador com os dados pode facilitar o acesso a detalhes e informações antes ocultas ou imperceptíveis sobre o objeto da ação; a ética da pesquisa pode ser sustentada por meio da adequação da metodologia em favor da preservação de identidades de acordo com a natureza e as possibilidades particulares de cada investigação; o caráter experiencial da autoetnografia permite uma olhar mais profundo sobre o fato envolvido; o pesquisador/objeto de estudo representa (e deve representar) um modelo autêntico e individual sobre o evento; no caso da autoetnografia, os dados coletados significam a própria experiência do pesquisador e são legítimos pela atribuição da inclusão do pesquisador como objeto de estudo; e o pesquisador é relacionado como objeto de investigação na medida em que neste enquadramento não opera como pesquisador, mas como parte de ação sobre o fenômeno.

A autoetnografia, se desenvolve a partir dos seguintes passos metodológicos: a organização de estratégias de estudo feitas a partir de relatos de outros músicos; a realização da prática individual do instrumento musical baseada nas estratégias antes definidas e registro do diário reflexivo; e finalmente, a descrição do processo e análise dos resultados (BENETTI, 2013).

Segundo Alfonso Benetti (2013), o diário reflexivo foi utilizado como base de registros sobre a prática instrumental – no que diz respeito ao planejamento e autoanálise de acordo à aplicação de estratégias de estudo para o aperfeiçoamento expressivo do músico – estabelecendo uma ferramenta de coleta de dados para a observação autoetnográfica realizada em seguida.

Alfonso Benetti (2017) almejava alguns resultados e vantagens específicas com a

aplicação do método autoetnográfico: o interesse pessoal e empenho do pesquisador pelo tema como parte da sua natureza e como indivíduo da ação; a possibilidade da consideração de mecanismos despercebidos em uma visão externa sobre o objeto de investigação; a proximidade e familiaridade do pesquisador com o objeto de estudo; o acesso excepcional, individual e direto aos elementos particulares do fenômeno; e a visão global sobre o fenômeno proporcionada pela ação, experimentação e análise sobre o objeto de investigação.

2.1 Caracterização do indivíduo do estudo

Por meio da autoetnografia, essa pesquisa ocorreu com o próprio pesquisador, nesse caso, eu mesmo. Natural da cidade de Jaú-SP, iniciou os estudos nessa cidade aos cinco anos de idade apenas com o objetivo de tocar o violino na igreja. Desde essa idade, já demonstrei uma grande paixão pelo instrumento e pela música, meu pai já tocava o violino na igreja e eu sentava ao lado dele com um instrumento de brinquedo para fingir que tocava junto a orquestra.

Aos 11 anos de idade me mudei para a cidade de Sorocaba-SP e aos 13 tive contato com o Conservatório de Tatuí, tendo aulas de violino com Vinicius Trisólio, Ana Lúcia Leite e Graziela Pagotto. Tive também meu primeiro contato com orquestras, Orquestra Infante Juvenil do Conservatório, sob regência de Eduardo Augusto e Orquestra Juvenil, sob regência do renomado maestro Dario Sotelo. Nesses grupos, tive o prazer de trabalhar como solista, *spalla*, chefe de naipe e músico *tutti*.

Aos 17 anos, finalizei o ensino médio e ingressei no curso de Licenciatura em Música pela UFPR, o qual estou finalizando. No estado do Paraná, tive aulas de violino com o professor Rafael Stefanichen Ferronato, toquei na Orquestra Filarmônica da UFPR como músico *tutti*, chefe de naipe, *spalla* e solista e também na Orquestra Sinfônica da cidade de Ponta Grossa, me apresentando como músico *tutti*. No ano de 2020, também iniciei meus estudos com o professor Marcos Santos, de forma remota.

Particpei de diversos festivais, como: Curso Master em Itú (2018, 2019), com os professores Cláudio Micheletti e Elisa Fukuda; Oficina de Música de Curitiba (2019) com os professores Winston Ramalho, Cármeo de Los Santos e Priscila Plata Rato; FEMUSC (2020) com os professores Leon Spierer e Charles Stegeman; e por último, Boot Camp (2020) (de maneira online à distância por conta do COVID-19)² com os professores Charles Stegeman e Rachel Stegeman.

² O COVID-19 foi um vírus que teve sua primeira aparição no final do ano de 2019 na China e em março de 2020 o vírus se instalou aqui no Brasil, resultando em uma pandemia, exigindo dos órgãos competentes protocolos sanitários que tradicionalizaram o ensino à distância.

2.2 Equipamento e material

Para atingirmos o resultado final desejado com a metodologia da autoetnografia utilizaremos alguns materiais. O uso do diário reflexivo, proposto por Alfonso Benetti (2017), será o meu guia para a realização da pesquisa. Este objeto será utilizado para a coleta de dados primeiramente e essa coleta se dará pelas anotações e planejamentos ocorridos antes, durante e após as sessões de prática individual.

Um aparelho celular também será preciso para diversos fins, como a utilização de um aplicativo de metrônomo, o qual se demonstra um dos mais importantes equipamentos para um estudo eficiente. Esse aplicativo estabelece um pulso regular para a música, permitindo encaixar toda a estrutura rítmica inicial da peça a ser executada dentro de um pulso regular, para posteriormente desligarmos esse equipamento e ainda sim ter a constância do pulso, porém com um sentimento de liberdade para executar a peça de maneira mais musical. Além do metrônomo, no aparelho celular será utilizado o aplicativo da câmera para gravações durante o período de estudo individual, gravações essas que serão utilizadas para análise de trechos da peça aqui proposta.

Para a prática em si, será utilizado o instrumento (violino e arco), uma estante, uma boa partitura com marcações de arcadas e dedilhados previamente planejados – e que poderão ser alterados durante o processo - e um local silencioso para que o estudo possa ser mais eficaz.

2.3 Procedimento

Para a aplicação da metodologia na pesquisa e no processo de estudo individual, serão dispostos 3 meses (agosto, setembro e outubro) para a preparação da peça proposta. Nesses 3 meses, a prática deverá ser extremamente concentrada, detalhada e documentada para que ao final do projeto, tenhamos um objeto gravado pronto para a utilização em audições.

O estudo semanal tem como duração seis dias e nesses dias, cinco dias dispõe um estudo de quatro horas e em um dia, no caso, aos sábados, será disposto um estudo de duas horas. Dentro desses horários é importante frisar a necessidade de pausas durante certo período de estudo, nesse caso, a cada 50 minutos praticados, 10 minutos de descanso serão disponibilizados para manter uma boa concentração.

A organização diária dos estudos se dará por um planejamento semanal previamente elaborado, separando o material, o conteúdo e o tempo a ser estudado por dia da semana. O trabalho semanal todo será disposto para a melhor execução deste projeto, tendo como ênfase a

preparação da peça aqui proposta.

Nos dias dos quais eu terei quatro horas para o estudo do violino, uma hora será disponibilizada apenas para o estudo de escalas e técnicas básicas. Os livros utilizados nessa hora será o livro de escalas de Carl Flesch e os 24 caprichos para violino solo de Pierre Rode. A hora seguinte será utilizada para a prática da peça proposta neste presente projeto. Essa peça deverá ser trabalhada com o mínimo de detalhamento possível, assim como todo o estudo, mas nesse caso o detalhamento será mais necessário para documentarmos os processos e resultados no diário reflexivo e assim ser feito o planejamento para a próxima semana e para os próximos dias. Finalizando essa uma hora de estudo, a próxima hora será utilizada para o estudo de um concerto e a última hora dessa sessão será utilizada para a prática de uma sonata para piano e violino de Beethoven.

Esse é o cronograma de estudo diário estabelecido. Porém, para essa pesquisa, decidiu-se analisar apenas o período de estudo de construção do repertório específico, não aprofundando no estudo de outras peças ou exercícios de aquecimento ou técnicos.

Para coletar esses dados, foi realizado um planejamento ao início de cada semana de estudo, traçando os objetivos a serem alcançados ao final desse período de estudo semanal. Isso realizado em conjunto com o professor da disciplina de violino, na qual em aulas síncronas estabelecemos esses objetivos de estudo. O caderno de controle de estudo foi utilizado com um instrumento de anotações sempre após o estudo, com observações pertinentes à prática ocorrida naquele dia, com observações àquilo planejado em conjunto com o professor, autorreflexões da prática deliberada e planejamento de correções a serem realizadas ao longo dos próximos dias.

4. ANÁLISE E COLETA DE DADOS

Para a coleta de dados, foram utilizadas duas estratégias principais: o planejamento inicial e a coleta de dados diárias. No planejamento inicial, dividimos o repertório proposto em três seções principais: (1) exposição do concerto, que corresponde às duas primeiras páginas; (2) à cadência, que seguindo os moldes de vários concertos para violino do período romântico, está no meio do concerto (diferentemente do período clássico, no qual a cadência tradicionalmente ficava após a reexposição); e a reexposição em si, que são as últimas três páginas do concerto na edição usada para essa construção da *performance*.

Já para a coleta de dados diária, foi utilizado um caderno reflexivo, no qual procurou-se seguir o planejamento inicial, adaptando-o a realidade em que os fatos iriam ocorrendo ao longo desse processo de construção. Esse processo de construção sempre era reavaliado ao final de cada semana, de acordo com a avaliação aferida ao final de cada semana do processo de construção e estudo do repertório. Todos esses princípios foram guiados pela metacognição – abordado com maior profundidade em um capítulo anterior desse trabalho – e que foi adaptada para a realidade do trabalho seguindo os quatro pilares principais da metacognição: planejamento; estratégias de gestão da informação; estratégias de correção e avaliação. Cada semana foi subdividida em um subcapítulo e em cada uma das semanas, foi realizada uma reflexão baseada nesses quatro pontos principais da metacognição.

Para referenciar seções da peça, foi escolhido o termo “trecho” por se tratar de um termo mais comum no meio dos músicos quando buscam comentar sobre uma seção específica de qualquer peça.

Planejamento inicial	Semana01	Semana 02	Semana 03	Semana 04	Semana 05	Semana 06	Semana 07	Semana 08
Duas primeiras páginas	X			X		X	X	X
Cadência		X		X	X	X	X	X
Três últimas páginas			X		X	X	X	X
Gravação								X

Tabela 1 – Planejamento inicial

3.1 Semana 01 - (08/09/2021 – 15/09/2021)

O planejamento desenhado para essa semana foi realizar a primeira leitura do primeiro movimento até o número dois de ensaio. Quanto a gestão da informação, nas duas primeiras páginas pude dividir em três trechos. O primeiro sendo mais melódica e as dificuldades primordiais se tratam da afinação, do ritmo e da musicalidade.

Trecho 1

The musical score for Trecho 1 is written for the first violin. It consists of six staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *dim.*, *poco f*, *p subito*, *r/z*, and *p*. Performance instructions include *dolce ed espressivo*, *cresc.*, and *poco f*. The score also features numerous fingerings and bowings, as well as slurs and accents.

O segundo trecho se trata de um trecho com muitas escalas e arpejos, tendo como principais dificuldades a agilidade, sincronia entre as mãos, afinação e o ritmo (por conta da alternância entre notas regulares e quiálteras).

Trecho 3

The image shows a musical score for a piece titled 'Trecho 3'. It consists of seven staves of music. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The second staff is also in treble clef and contains a similar melodic line. The third staff is in treble clef and contains a more complex melodic line with many ornaments. The fourth staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many ornaments. The fifth staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many ornaments. The sixth staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many ornaments. The seventh staff is in treble clef and contains a complex melodic line with many ornaments. The score includes various musical notations such as notes, rests, ornaments, and dynamics. Key markings include 'ma poco a poco crescendo', 'Largamente [Kadenz bis]', 'zum Tempo I', 'poco string.', 'cresc. poco a poco', 'ff', 'Tempo I', and 'crescendo'. There are also Roman numerals (IV, III, II) and a box containing the number '2'.

Como estratégias de correção para o primeiro trecho, será preciso estudar os seguintes aspectos técnicos: afinação, mudança de posição, compreensão do ritmo. Para o estudo de afinação eu utilizarei uma nota pedal (nota com som constante) como referência para aprender exatamente os intervalos das notas de acordo com a tonalidade. Uma técnica de estudo que é muito eficaz quando falamos de estudar afinação é repetir as notas com ligaduras entre a mudança de notas musicais, fazendo com que o ouvido aprenda o som de cada nota no contexto musical.

Para o estudo de mudança de posição, pratico sempre utilizando os glissandos para aprender a distância entre uma nota e outra. Para a compreensão do ritmo é necessário o estudo com metrônomo, aprendendo onde cada figura se encaixa na pulsação.

No segundo trecho é preciso estudar primeiramente a afinação e mudança de posição com o mesmo processo descrito anteriormente. Em seguida, é necessário praticar a sincronia entre as mãos. Para isso, estudo primeiramente com o metrônomo, pois o trecho conta com uma grande variedade de ritmos. Assim que os ritmos já estiverem compreendidos, estudo com ritmos variados, por exemplo: toco o trecho todo parando na primeira nota do grupo de semicolcheias,

depois paro na segunda nota do grupo, e assim consecutivamente. Também adiciono no estudo de sincronia a prática sem ligaduras, com todas as notas desligadas, me ajuda muito a entender o ângulo em que o arco deve estar para tocar determinada corda.

Por último, para o terceiro trecho, será preciso estudar principalmente a sincronia entre as mãos. Por se tratar de um trecho muito rápido e que as formas de mão esquerda variam muito, não podemos deixar de praticar a sincronia.

A avaliação semanal se iniciou no dia 09/09/2021, consegui fazer uma primeira leitura para identificar os trechos de maior dificuldade, o primeiro e o segundo trecho estão encaminhados, já o terceiro precisará de ainda mais tempo de estudo. Ainda assim, já comecei a praticar alternando os ritmos, ligaduras e acentos em notas específicas.

No dia 10/09/2021 estudei exclusivamente o terceiro trecho, a partir deste momento o foco até o final da semana é ter esse trecho lido com uma certa fluência. Pratiquei muito lento conferindo nota por nota.

No dia 13/09/2021 o foco também foi o terceiro trecho. Pratiquei com variações de arcadas, com ritmos, acentos em notas distintas e com metrônomo. Também estudei o segundo trecho, acertando mudanças de posições, principalmente, mas também definindo dedilhados.

No dia 14/09/2021 estudei o terceiro trecho com metrônomo e já consegui tocar o trecho todo numa velocidade lenta, mas com uma fluidez moderada. O estudo foi baseado nas variações de ritmos e algumas reproduções do trecho todo para atingir a fluência desejada.

No dia 15/09/2021 comecei a estudar a musicalidade do primeiro trecho. Esse trecho tem uma dificuldade que pode ser definida pela autenticidade da interpretação, existem diversas formas de reproduzi-lo, mas achar a minha voz é bem complexo. O segundo trecho já tem uma fluidez boa e hoje o foco do estudo foi deixar os ritmos regulares. O terceiro trecho já começou a tomar forma. Utilizei alguns estudos diferentes, como estudar o trecho todo sem ligaduras e no talão, estudar com ligaduras de quatro em quatro semicolcheias, acentos variados e ritmos.

3.2 Semana 02-(15/09/2021 a 24/09/2021)

Durante o período de realização do presente trabalho, tive a oportunidade de ingressar na Orquestra Jovem do Estado de São Paulo. Os ensaios da orquestra são realizados na cidade de São Paulo e no momento estou morando em Sorocaba – SP (distante 100 quilômetros de São Paulo).

Geralmente os ensaios são realizados na parte da noite, mas nessa semana em específico, foram realizados na parte da tarde, o que dificultou o processo de estudo individual do instrumento, eu tinha apenas uma hora de estudo na parte da manhã, que utilizei para praticar

Aqui a dificuldade majoritária também é a afinação. Oitavas sempre demandam muito da técnica dos violinistas.

A musical score snippet consisting of three staves. The top staff features a melodic line with dynamics *mp* and *dim.*. The middle staff has a bass line with *crescendo* and a box containing the number 4 and the tempo marking *Allegro molto*. The bottom staff shows a chordal accompaniment with the dynamic *f*.

Aqui é o trecho que mais tive dificuldade até o momento. Meu ponto técnico mais deficiente é a agilidade e articulação da mão esquerda e aqui essa é a maior característica técnica requisitada.

Trecho 7

A musical score snippet for 'Trecho 7' consisting of three staves. The top staff is marked *Moderato assai* and *f*, with measures 44, 45, 46, and 47 indicated. The middle staff has *sempre f* and *6 II*. The bottom staff has *Str.* and includes various fingering and bowing markings.

Aqui se inicia a cadência. Trecho virtuosístico, no qual as dificuldades são a agilidade da mão esquerda, afinação dos arpejos, mudanças de posição e sincronia entre as mãos nas mudanças de cordas.

Trecho 8

The musical score for Trecho 8 consists of five staves. The first staff begins with a cadenza marked "[Kadenz bis [2]] **". The second staff includes the instruction "Poco a poco affrettando il tempo" and dynamics "rinfs." and "mf e poco a poco crescendo". The third staff features a dynamic of "f". The fourth staff is marked "Poco allargando" and includes dynamics "mp", "f", "p", "f", "mf", and "mp". The score includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks like accents and slurs.

Mudanças de posição em cordas duplas são a maior dificuldade desse trecho, além da musicalidade e agilidade da mão esquerda.

Trecho 9

The musical score for Trecho 9 consists of two staves. The first staff is marked "Molto moderato" and includes dynamics "f" and "mf", along with the instruction "poco cresc.". The second staff includes dynamics "f" and "rinfs.". The score features various fingering numbers (1-5) and articulation marks like accents and slurs.

Além das dificuldades de todos os trechos, como afinação e musicalidade, esse trecho conta com duas vozes, o que demanda independência entre os dedos da mão esquerda.

Trecho 10

The image shows a musical score for a piece titled "Trecho 10". The score is written in a single system with seven staves. The first staff begins with the tempo marking "Poco affrettando il tempo" and the dynamic marking "mf". The score includes various performance instructions such as "poco a poco cresc.", "poco cresc.", "f", "poco riten.", "Pesante, ravnivando", and "Allegro moderato". The score also features several fingering indications (I, IV, V, III, II, I, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings like "dim." and "mf". The piece concludes with a double bar line and a box containing the number "7".

Nesse trecho as dificuldades são: afinação, mudança de posição em cordas duplas e agilidade da mão esquerda. Para essa semana, assim como na primeira semana, a estratégia de correção é ler os trechos com o maior cuidado possível. Especialmente na cadência, ler de forma minuciosa os ritmos, cuidar com a afinação, definir arcadas e dedilhados etc.

Para o estudo de afinação e mudança de posição, utilizo da mesma estratégia aqui antes descrita. Para o estudo de agilidade de mão esquerda utilizo o estudo de sincronia entre as mãos também descrito anteriormente.

Nesses trechos temos uma grande quantidade de cordas duplas. Utilizo da seguinte estratégia para aprender cordas duplas: primeiro toco somente uma das vozes de forma isolada; depois toco somente uma das vozes novamente, porém com a forma de mão final; em seguida pratico tocando a voz de baixo e a voz de cima ligadas porém uma de cada vez, em seguida toco as duas juntas para conferir a afinação; por último, estudo o trecho todo como está escrito.

Nesta semana o planejamento desenhado não pode ser cumprido. Ainda estava com várias pendências dos primeiros trechos e só pude iniciar o estudo da cadência de fato no dia 30/09/2021.

No dia 27/09/2021 tive minha primeira aula da peça proposta com o professor Rafael. No estudo da tarde já comecei a aplicar algumas técnicas de estudo apontadas para o trecho três, principalmente nas mudanças de posição descendentes, que eu estava com bastante dificuldade. Estudei repetindo as notas tanto no trecho descrito, quanto “de trás para frente”, para aprender o caminho que a mão esquerda tem que percorrer entre as notas.

Também comecei a leitura do trecho quatro. Juntamente a isso, o estudo de sextas e oitavas em cordas duplas em escalas foi realizado com um maior investimento de tempo e atenção, pois no trecho se trata de uma tonalidade difícil e todo em cordas duplas. O mesmo se aplica para o trecho cinco.

O trecho seis terei que estudar durante todo o projeto, todos os dias, juntamente com o trecho três. Até o momento, são os dois trechos que mais me estão dando trabalho. Mas para iniciar os estudos, pratiquei os intervalos e as cordas duplas sem o trinado para educar a afinação, sempre começando com ligaduras menores do que três notas por arco, que é o que está escrito.

Iniciei nesse dia o estudo dos trechos sete e oito. Essa primeira parte da cadência contém muitas escalas e arpejos então enfatizei parte do meu tempo de estudo no estudo das escalas de Carl Flesch, o que tem me ajudado muito na afinação desses trechos. Mas apenas li com detalhes, ainda não acelerei, nem inseri musicalidade.

No dia 28/09/2021 foquei meu estudo nos trechos mais difíceis, no caso, os trechos três e seis. O trecho seis ainda não consegui sincronizar os trinados, mas o trecho três já desenvolvi um pouco. A sincronia entre mão direita e esquerda já estão funcionando melhor, mas agora preciso decorar o trecho todo para sincronizar as mudanças de posição, essa tem sido minha maior dificuldade no momento. Mudanças de posição a cada quatro semicolcheias e não seguem o mesmo padrão, algumas com intervalos de segunda menor, outras de terça maior e isso tem dificultado um pouco. Para me ajudar nesse quesito, estudei os trechos em acordes, as quatro semicolcheias tocadas simultaneamente, estudando a forma da mão esquerda.

No dia 29/09/2021 tive aula de violino com o professor Marcose o foco da aula nessa peça foi o estudo do trecho seis. Nesse dia demandei a maior parte do meu tempo e energia nesse trecho, que segue sendo o mais difícil para mim por conta da minha dificuldade técnica em relação a mão esquerda. Coloquei no meu estudo diário os estudos de Schradieck, para desenvolver essa minha deficiência. Também trabalhei o trecho três com as mesmas técnicas que venho trabalhando, esse é um trecho que eu tenho que praticar todos os dias.

A partir do dia 30/09/2021 iniciei os estudos da cadência. Primeiro de tudo, fiz bem lento o trecho sete, para aprender as mudanças de posição nos arpejos. Posteriormente li o ritmo escrito, que é bem claro e desenha uma aceleração sem que seja necessária uma mudança na agógica. Nesse mesmo dia iniciei a leitura do trecho oito, ainda sem praticar o último pentagrama, pois é um dos trechos mais difíceis do primeiro movimento do concerto. Para resolver os problemas desse dia, pratiquei o Sevcik op. 8, livro de mudanças de posição, Schradieck Livro 1, para problemas de articulação da mão esquerda e as escalas de Carl Flesch, especialmente os arpejos.

Dia 01/10/2021 foquei o meu primeiro período de estudo do dia no último pentagrama do trecho oito, trecho que demorei para compreender, mas com um trabalho lento já aprendi a mecânica do movimento, o trabalho a partir de agora é refinar a afinação. Nesse dia ainda pratiquei os primeiros trechos da cadência, hoje com ritmos alternados e parando em pontos específicos, como antes e depois das mudanças de posição. Também estudo trechos com arpejos utilizando *staccato*, para aprender a distribuição de arco. No final do período de estudo, pratiquei o trecho 3, ainda tentando internalizar e aprender o trecho todo, sempre praticando com ritmos alternados, acordas, ligaduras e regiões de arco diferentes. Nos dias 02 e 03/01/2021 não estudei violino, por conta de alguns eventos que fiz.

3.4 Semana 04 -(04/10/2021 – 09/10/2021)

Como ainda não tinha cumprido com o planejamento da semana anterior, a partir do dia 04/10/2021 até o dia 09/10/2021 decidi concluir o planejamento antes desenhado, continuando com a leitura da cadência.

No dia 04/10/2021 pratiquei muita técnica básica na parte da manhã, essa semana terei ensaios da Orquestra Jovem então boa parte dos meus estudos serão dedicados ao repertório orquestral, então nesse dia pratiquei escalas, livros do Sevcik, livro do Schradieck, o capricho número três de Pierre Rode e os repertórios da orquestra, nessa semana o Concerto de Beethoven para piano e orquestra em Dó maior e o Concerto de Copland para clarinete, orquestra de cordas e piano. Para repertórios orquestrais, gosto de ouvir a música e tentar tocar junto desde o início, para entender o contexto da peça e observar onde são os trechos técnicos mais difíceis. Após essa primeira leitura, já parto para o meu estudo lento e detalhado, nessa semana teremos duas peças bem difíceis. No dia 05/10/2021 pratiquei pouco, somente uma revisão do concerto todo.

No dia 06/10/2021 o foco ainda foi a cadência, em especial os trechos nove e 10, que realizei a primeira leitura. A cadência desse concerto tem como maior dificuldade a interpretação, embora a dificuldade técnica seja grande, existem inúmeras formas para tocar isso

e as transições entre um trecho e outro são muito importantes para que tenha uma continuidade musical e uma conexão entre um trecho e outro.

No dia 07/10/2021, revisei o trecho três novamente, sempre prestando a atenção na sincronia entre as mãos. Também pratiquei a cadência, em especial o último pentagrama do trecho oito, revisando a afinação do trecho em cordas duplas.

O dia 08/10/2021 foi um dia em que tive pouco tempo para praticar, então o meu foco foi no trecho 10, ainda não havia praticado essa página com muitos detalhes. Logo no início do trecho já tem tercinas em oitavas que me trouxeram muito trabalho. Não consegui decidir o dedilhado, pois se eu fizesse as três notas mais agudas com o dedo quatro ficaria um *glissando* que não é muito do meu agrado, então optei por fazer oitavas dedilhadas, vou praticar dessa maneira nas próximas semanas e ver se funciona.

3.5 Semana 05 -(09/10/2021 – 13/10/2021)

Do dia 09/10 ao dia 13/10/2021 estive com sintomas de COVID, então não consegui praticar.

3.6 Semana 06 -(14/10/2021 – 17/10/2021)

Retornei os estudos no dia 14/10, com muita dificuldade. A mão direita estava sem sincronia com a mão esquerda, a mão esquerda estava muito tensa e as mudanças de posição estavam terríveis. Para voltar ao normal, pratiquei escalas, Sevcik Op. 8 de mudança de posição, Schradieck Book 1 para articulação da mão esquerda e complementei com o capricho nº 3 de Pierre Rode. Por estar voltando de dias ruins, só consegui praticar por 30 minutos.

No dia 15/10/2021 tive aula com o professor Rafael e apresentei a cadência do concerto e os trechos quatro e seis. Trabalhamos bastante na musicalidade do trecho quatro, como utilizar o arco para atingir um som focal e forte, levando em conta a orquestração pesada e a dramaticidade do trecho. No trecho seis trabalhamos a sincronia dos trinados com as cordas duplas. Na cadência, buscamos alternativas musicais e possibilidades de arcadas e dedilhados, junto a parte técnica. Nesse dia, estudei aquilo que vi em aula, em especial o trecho sete, pois os arpejos não saíram legais na aula.

Dia 16/10/2021 fiz um trabalho de revisão dos trechos dois e três, já fazia tempo que não trabalhava neles. Fiz um trabalho com o metrônomo, para melhorar a regularidade. Também busquei colocar mais musicalidade nesses trechos, escutei algumas gravações como das artistas Janine Jansen e Hilary Hahn e do artista Maxim Vengerov.

Hoje, dia 17/10/2021 fiz uma revisão das quatro primeiras páginas e finalmente estou conseguindo tocar esse trecho todo fluentemente. Mas o meu foco foi em ler as três últimas páginas, seria o planejamento da semana seguinte, mas como estou em dias de recuperar o ritmo, achei interessante começar a ler algo novo, a partir de amanhã se inicia o trabalho de fato nas últimas três páginas, que à primeira vista tem trechos bem complicados, mas mesmo assim ainda são menos complicados que o trecho três e o trecho seis, por exemplo.

3.7Semana 07 -(18/10/2021 – 25/10/2021)

Para essa semana, o planejamento é finalizar a leitura do primeiro movimento com fluência, sendo possível tocar ele inteiro sem grandes problemas. Nessas três últimas partes, me organizei separando-as em sete trechos. Aqui ocorre a reexposição do primeiro movimento, então muitas ideias se repetem. O que muda bastante e irá me trazer grandes problemas nos trechos semelhantes, são os trechos em uma corda só, no caso, na corda sol, a mais grave e os trechos diferentes.

O primeiro trecho é uma breve repetição do que aconteceu na primeira página do concerto.

Trecho 11

The image shows a musical score for a violin piece, labeled 'Trecho 11'. The score is written on a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of 10 measures. The dynamics range from *poco f* to *ff*. The score includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks. There are also some performance instructions like 'poco a poco cresc.' and 'p subito'. The score is marked with Roman numerals IV, V, and VI, and some measures are numbered (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10). The final measure is marked with a circled 9.

Nesse trecho o foco dos estudos é na afinação e musicalidade da parte melódica e o último pentagrama do trecho, em especial, os dois primeiros compassos. Na figura do compasso terceiro antes do número nove de ensaio, além das sextas, a maior dificuldade está na transição de um compasso ao outro, vemos no compasso seguinte que se iniciam com um acorde do qual só é possível tocá-lo com oitava dedilhada, o acorde composto por ré, síb e síb traz essa grande dificuldade para o violinista. Para esse trecho é preciso estudar primeiro com a nota mais grave aprendendo a distância das mudanças e posteriormente inserir a nota mais aguda, formando o acorde todo.

Trecho 12

Nesse trecho temos a reexposição do segundo tema do primeiro movimento, porém, com figuras ritmas diferentes e meio tom acima da exposição. A grande dificuldade aqui encontrada são as oitavas em apojeturas. Posição da mão esquerda muito alta, o que dificulta o trabalho da mão esquerda, aqui é necessário um trabalho de escalas intenso para a musculatura da mão se adaptar ao desafio. Além dessa dificuldade, temos as outras já expostas na primeira vez que o tema aparece, como afinação das cordas duplas, musicalidade e a transição entre uma nota e outra, o que é difícil por se tratar de um trecho muito intenso musicalmente.

Trecho 13

The image shows a musical score for a violin piece, labeled 'Trecho 13'. It consists of four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a series of eighth notes, followed by a measure with a fermata and a first finger (1) marking. The second staff continues with eighth notes and includes a fourth finger (IV) marking. The third staff features a dense texture of sixteenth notes with a 'püf' dynamic marking. The fourth staff shows a series of chords and eighth notes with a 'f' dynamic marking. In the top right corner, there is a small inset showing a violin bowing technique with a 'V' marking and a '2' indicating a second finger.

Aqui podemos ver que a maior dificuldade são as oitavas e principalmente as mudanças de posição em oitavas. São por natureza intervalos distantes, então a mudança já grande, com as cordas duplas em oitavas dificulta ainda mais o trabalho a ser realizado. Como as escalas descendentes do trecho são cromáticas, é um pouco menos difícil de realizar do que os saltos de mudança de posição, o que não torna o trecho fácil, pois aqui a orquestração é densa e demanda um som potente do violinista.

Trecho 14

The image shows a musical score for a violin piece, labeled 'Trecho 14'. It consists of four staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. A *decresc.* (decrescendo) marking is present in the upper right portion of the first staff. The second and third staves continue the intricate rhythmic texture. The fourth staff concludes with a *cresc.* (crescendo) marking. The score includes various fingering indications and articulation marks.

E aqui, me deparo com um trecho que realmente não sei como estudar. Repare no segundo compasso do terceiro pentagrama, as notas escolhidas por Sibelius dificultam muito, a *performance* do violinista. A forma de mão esquerda necessária para reproduzir as notas é extremamente desconfortável e incomum e esse será um dos assuntos que conversarei com meus professores em aula. Além desse compasso, temos diversos acordes difíceis de tocar, trecho bem trabalhoso que ainda conta com o golpe de arco *ricochet*, para dificultar ainda mais.

Trecho 15

The image shows a musical score for a violin piece, labeled 'Trecho 15'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The music features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second and third staves continue the intricate rhythmic texture. The score includes various fingering indications and articulation marks.

Nesse trecho 15, também temos as oitavas em cordas duplas. Porém, dessa vez, as mudanças de posição em oitavas são grandes, intervalos distantes que dificultam ainda mais o trecho. Para praticar esse trecho, é necessário iniciar os estudos aprendendo a distância entre as notas e para isso, irei praticar o trecho tocando somente a nota mais grave das cordas duplas. Em seguida, é necessário praticar somente a nota mais aguda e somente após esses dois passos, começar a praticar as cordas duplas como estão escritas.

Trecho 16

The image shows a musical score for Trecho 16, consisting of four staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features complex double-octave passages with long slurs and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). There are also markings for breath or bowing, such as (V) and (V) 1. A circled number '12' is visible in the first staff.

A dificuldade do trecho 16 é a mesma do trecho 15, as mudanças de posição em oitavas. Aqui ainda temos uma outra característica que dificulta ainda mais a execução, que são as ligaduras longas em dinâmica forte.

Trecho 17

The image shows a musical score for Trecho 17, consisting of two staves. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features complex double-octave passages with dynamic markings such as *con tutta forza* and *f* (forte). There are also markings for breath or bowing, such as (V) and (V) 1.

E aqui, no trecho 17, finalmente, o final do primeiro movimento do concerto para violino de Jean Sibelius. Assim como no movimento todo, não poderia ser menos difícil. O início do trecho conta com oitavas em cordas duplas em uma posição alta. Dificultando o trabalho ainda

mais, no último pentagrama temos uma escala em oitavas, que é normalmente executada em oitavas dedilhadas, por conta da velocidade alta. A estratégia para o estudo desse trecho é iniciar os trabalhos todos os dias com as oitavas dedilhadas do livro de escalas de Carl Flesch.

Para corrigir esses trechos finais do primeiro movimento, o foco no primeiro momento deve ser o estudo lento para construir de forma sólida essa peça que é tão importante para o repertório violinístico. Também fará parte do meu estudo diário, agora de forma mais intensa, o estudo de escalas em cordas duplas do livro de escalas do Carl Flesch, como foi visto, temos diversos trechos em oitavas e sextas em cordas duplas. Como todos os trechos, esses também demandam um estudo de afinação em cordas simples e duplas, mudança de posição e sincronia entre as mãos.

A avaliação se iniciou dia 18/10/2021, quando pratiquei as três últimas páginas, ainda em modo de leitura, reconhecendo os movimentos necessários e já decifrando processos para aprender os trechos.

No dia 19/10/2021 iniciei os estudos fazendo uma revisão do trecho um ao três, pois hoje recebi a notícia de que haverá teste interno da orquestra, então preciso ter o início bem construído em um prazo de um mês. Pratiquei essa revisão tocando todos os trechos de semicolcheias mais lento e com metrônomo, inicialmente e depois pratiquei com ritmos diferentes. As minhas maiores dificuldades atuais no trecho três estão sendo a afinação, a regularidade e articulação nas trocas de corda e fluência, ainda não consigo tocar o trecho todo sem parar. Para resolver isso, nos próximos dias estudarei o trecho três logo após levantar da cama, com o cérebro ainda sonolento, para educar o meu corpo ao pior cenário possível e quando for tocar após aquecer, estar mais confortável.

Ainda no dia 19/10, pratiquei o trecho 16, para aprender as mudanças de posição em oitavas e entender como devo caminhar com o arco para manter intensidade nas notas longas.

Dia 20/10 tive aula com o professor Marcos. O foco da aula foi a segunda página da cadência, mais especificamente os trechos nove e 10. Ainda estou com muitas dificuldades na articulação da mão esquerda enquanto toco as escalas rápidas e comecei a praticar somente o movimento da mão esquerda, sem o arco, para entender e sincronizar os movimentos. No período de estudo individual desse dia, pratiquei todos os pontos trabalhados em aula, as escalas e direções de frases.

Nos dias 21/10 e 22/10 ainda pratiquei os pontos trabalhados em aula. Nos dias 23/10 e 24/10 não pratiquei por conta de alguns eventos que toquei.

Para essa semana, o planejamento é refinar o primeiro movimento para ter a gravação na próxima semana. Como o primeiro trabalho já foi realizado, nessa semana realizarei com mais frequência para identificar os trechos que precisam ser trabalhados como prioridade. O trabalho será realizado em todos os trechos já descritos.

No dia 25/11/2021, fiz a primeira gravação do movimento todo e percebi diversos trechos que precisam de um trabalho detalhado. Porém, o trecho três precisa de prática diária, os movimentos não são naturais e preciso aprender e internalizá-los.

No dia 26/11, mais uma vez executei o movimento todo e gravei. Fiz a gravação ainda pela manhã, sem aquecer e o resultado foi trágico. Durante o dia toquei uma vez com um vídeo de acompanhamento do YouTube para conhecer a parte do piano e junto a isso já fui praticando tocar todo o movimento sem parar. Trabalhei com mais ênfase a afinação do trecho um e o trecho três. Também pratiquei a cadência e a última página.

No dia 27/11 tive aula com o professor Marcos. Trabalhamos o trecho 11 e pude tirar algumas dúvidas a respeito das últimas duas páginas. Minha maior dificuldade está sendo a projeção sonora na corda sol, por conta de estar usando cordas velhas, no momento que estamos vivendo, o preço do encordoamento que utilizo dobrou. No dia 28/11 pratiquei as duas últimas páginas me preparando para a aula do dia seguinte, com o professor Rafael. Estudei me planejando o quais dúvidas tirar em aula, pois em alguns trechos, eu nem sabia por onde começar.

No dia 29/11 tive aula com o professor Rafael. O foco foi em tirar minhas dúvidas e aprender caminhos para aprender os novos trechos. Nos dias 30 e 31/11 não foi possível praticar por conta de alguns eventos em que toquei e um momento que tive com a minha família.

3.9 Semana 09 – (01/11/2021 – 05/11/2021)

Semana final do projeto, o foco agora é revisar o primeiro movimento todo para ao final da semana ter uma gravação que me agrade. Essa semana final sempre é muito tensa, seja para audições ou gravações, as coisas começam a dar errado a todo instante, é necessário calma e paciência para lembrar todo o trabalho realizado e apresentá-lo da melhor maneira possível.

Uma das estratégias que mais utilizo em situações como essa, é estudar técnica básica (escalas, arpejos, articulação, mudanças de posição etc.) com trechos do repertório, isso me ajuda a internalizar bem os movimentos e aprender com detalhes as dificuldades.

No dia 01/11 o estudo foi unicamente de *performance*, tocar o movimento do início ao fim sem parar me ajuda a ficar concentrado no momento em que for tocar numa audição ou gravação, então repeti algumas vezes o movimento, sempre buscando uma concentração maior

nos trechos que não fluíram tão bem. Posterior a isso, estudei com detalhes e lento os trechos com mais dificuldade do movimento todo.

No dia 02/11 estudei muito com o metrônomo, alguns trechos ainda estão travando na hora de tocar, como por exemplo o trecho três, com a técnica *bariolage*. O estudo com metrônomo me ajuda a não tocar notas mais longas que outras, me tirando da zona de conforto, pois muitas vezes tocamos notas mais longas pelo simples motivo de serem notas difíceis.

No dia 03/11 tive diversos imprevistos, não pude praticar como o planejado. Tinha planejado tocar o primeiro movimento todo algumas vezes e depois praticar os trechos mais difíceis com a velocidade reduzida. Mas só pude tocar o movimento todo uma vez e praticar os demais trechos por 30 minutos.

No dia 04/11 me gravei algumas vezes. Se gravar é uma das atividades mais difíceis, pois notamos erros que antes pareciam não estar lá. Mas pratiquei de forma lenta alguns trechos e toquei não o movimento todo, mas grandes trechos sem parar para ter fluência.

No dia 05/11, último dia do projeto, fiz a gravação final. Claro que não saiu como o esperado, mas fico feliz por ter encarado esse desafio de estudar o concerto de Sibelius. Minha rotina foi tocar o movimento todo algumas vezes e praticar lentamente os trechos que tiveram mais problemas.

Processo realizado	Semana 01	Semana 02	Semana 03	Semana 04	Semana 05	Semana 06	Semana 07	Semana 08	Semana 09
Duas primeiras páginas	X	-		X	-	X	X	X	X
Cadência		-	X	X	-	X		X	X
Três últimas páginas		-		X	-	X	X	X	X
Gravação		-			-				X

Tabela 2 – Processo realizado

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho procurou-se apresentar todo o processo de construção e aprimoramento de uma obra complexa como o Concerto em ré menor de Jean Sibelius, utilizando a metacognição como embasamento teórico para a construção dos procedimentos necessários para executar a obra e a autoetnografia como metodologia. Demonstrou-se, também, como que essas podem auxiliar no processo de desenvolvimento de qualquer habilidade, no caso aqui tratado, a prática musical.

Discorreu-se acerca da análise de escritores e pedagogos sobre o aprendizado e como otimizá-lo de maneira eficaz, como aprender a aprender, não somente para um projeto em específico, mas para quaisquer habilidades que tenham que ser desenvolvidas durante qualquer processo de aprendizagem.

Procurou-se apresentar Carl Flesch e Ivan Galamian, como pedagogos do violino. A prática deliberada apresentada pelos autores trouxe uma eficácia maior durante o processo de construção deste trabalho, pois tocar violino não se trata somente das mãos em sincronia, mas o cérebro em sincronia com as mãos. Apesar de todo o foco no trabalho diário de um violista estar muito no movimento das mãos, deve-se focar também na educação do movimento corporal de toda uma sincronia de movimentos e a decisão do melhor nível de tensão muscular para executar determinada passagem. Além disso, como construir a *performance* de um concerto fundamental no repertório de um violinista, de maneira que possa executar todo o concerto e, ao fim, apresentar o vigor físico necessário para executá-lo.

E por fim, foi relatado com detalhes o processo de construção da obra e o maior aprendizado provindo deste trabalho, foi que a organização e o planejamento são fundamentais, mas mais importante do que esses, é como lidamos com adversidades e como nos adaptamos a fim de ter o resultado antes desenhado. Os resultados obtidos ao final desse projeto foram bastante gratificantes para o estudante e, por se tratar de uma peça de alto nível de complexidade, ao chegar no final do trabalho e ver o resultado devemos ficar felizes pelo progresso, mas não cómodos, afinal, a aprendizagem nunca tem fim.

Link para a gravação final: bit.ly/tcc-felipe-final

REFERÊNCIAS

ADAMS, T. E.; JONES, S. H.; ELLIS, C. **Autoethnography: understanding qualitative research**. (1ªed.) Oxford: Oxford University Press, 2015.

BENETTI, A. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. In: BENETTI, A. **A autoetnografia como método de investigação artística**. (1ªed.). Aveiro: Opus, 2017. p. 147-165.

_____. **Expressividade e performance pianística**. 311 p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2013.

BENTON, C. W. Promoting Metacognition in Music Classes. **Music Educators Journal**, Reston, v. 100, n. 2, p. 52-59, 1 dez. 2013.

_____. **Thinking about Thinking: Metacognition for Music Learning**. Lanham: Rowman&LittlefieldEducation, 2014.

COGNIÇÃO. In: DICIONÁRIO Caldas Aulete. Disponível em: <http://www.aulete.com.br/cogنیção>. Acesso em 05 ago. 2021.

DAVIES, C. A. **Reflexive ethnography: a guide to researching selves and others**. (1a ed.) New York: Routledge, 2008.

DOS SANTOS, C. M.; BIANCALANA, G. R. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 84-93, 2017.

ELLIS, C.; ADAMS, T. E. The purposes practices and principles of autoethnographic research. In.: LEAVY, P. **The Oxford Handbook of Qualitative Research**. (Ed.). New York: Oxford University Press, 2014. p. 254-276.

FLAVELL, J. H. Metacognitive aspects of problem solving. In: L. B. Resnick. **The nature of intelligence**. (Ed.). Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1976. p. 231.235.

_____. Metacognition and cognitive monitoring: A new era of cognitive-developmental inquiry. **American Psychologists**, vol. 34, n. 10, p. 906-911, 1979.

FLESCH, C. **The art of violin playing**. New York: Carl Fischer, v. 1, 2000.

GALAMIAN, I. **Principles of violin playing and teaching**. 3. ed. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1985.

HALLAM, S. The development of metacognition in musicians: implication for education. **British Journal of Music Education**, Cambridge, vol. 18, n. 1, p. 27-39, mar. 2001.

KAKIZAKI, V. E. **Aspectos gerais e técnicos do violino/viola sob a perspectiva de Carl Flesch e Ivan Galamian – suas influências na era digital**. 166 p. Dissertação (Mestrado em música). Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

KOCK, K. F; GODOI, C. K; LENZI, F. C. **Discussão e prática da autoetnografia**: um estudo sobre aprendizagem organizacional em uma situação de catástrofe. *Revista Gestão Organizacional*, [S.l.], vol. 5, n. 1, p. 94-106, 2012.

KUPIER, K. **Ivan Galamian**. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Ivan-Galamian>>. Acesso em: 04 nov. 2021.

MAGALHÃES, C. E. A. Autoetnografia em contexto pedagógico: entrevista e reunião como locus de investigação. **Veredas Temática: Autoetnografia em Estudos da Linguagem e Áreas Interdisciplinares**, Juiz de Fora, vol. 22, n. 1, p. 16-33, 2018.

METACOGNIÇÃO. In: DICIONÁRIO universal: língua portuguesa. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/metacognição>>. Acesso em 05 ago. 2021.

MILSON, D. **Carl Flesch**. Disponível em: <https://www.naxos.com/person/Carl_Flesch/8090.htm>. Acesso em: 04 nov. 2021.

RIBEIRO, C. Metacognição: um apoio ao processo de aprendizagem. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto, v. 16, nº 1, p. 109-116, 2003.

STEINBERG, M. **Sibelius: Violin Concerto**. Disponível em: <<https://www.sfsymphony.org/Data/Event-Data/Program-Notes/S/Sibelius-Violin-Concerto>>. Acesso em: 02 nov. 2021.

TEDLOCK, B. Ethnography and ethnographic representation. In: DENZIN, N. K.; Lincoln, Y. S. **Handbook of qualitative research**. 2nd ed. London: SagePublication, 2000. p. 455-486.

VERSIANI, D. B. Autoetnografia: uma alternativa conceitual. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 37, n. 4, 1 jul. 2013.