

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**JOÃO PEDRO GERMANO PAGLIOSA**

**A PRÁTICA REFLEXIVA NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA  
INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE DA OBRA “PATTAPIANA”  
DE DIMITRI CERVO**

**Porto Alegre  
2017**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**JOÃO PEDRO GERMANO PAGLIOSA**

**A PRÁTICA REFLEXIVA NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA  
INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE DA OBRA “PATTAPIANA”  
DE DIMITRI CERVO**

Dissertação submetida ao Programa de  
Pós-Graduação em Música da  
Universidade Federal do Rio Grande do  
Sul como requisito parcial para a  
obtenção do título de Mestre em Música.  
Área de Concentração:  
Práticas Interpretativas - Flauta

**Orientador:  
Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter**

**Porto Alegre  
2017**

### CIP - Catalogação na Publicação

Pagliosa, João Pedro Germano

A prática reflexiva no processo de construção da interpretação e performance da obra "Pattapiana" de Dimitri Cervo / João Pedro Germano Pagliosa. -- 2017. 82 f.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Prática Reflexiva. 2. Construção Interpretativa. 3. Flauta. 4. Dimitri Cervo. I. Winter, Prof. Dr. Leonardo Loureiro, orient. II. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**JOÃO PEDRO GERMANO PAGLIOSA**

**A PRÁTICA REFLEXIVA NO PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA  
INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE DA OBRA “PATTAPIANA”  
DE DIMITRI CERVO**

Dissertação submetida à avaliação pelo Programa de Pós-Graduação em  
Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Práticas Interpretativas – Flauta

**Banca Examinadora**

---

**Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter, Orientador.**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Catarina Domenici – UFRGS**

---

**Prof. Dr. Daniel Wolff – UFRGS**

---

**Prof. Dr. Jorge Salgado Correia – UA**

## Agradecimentos:

Agradeço à minha família, por ter me dado apoio, carinho e bases sólidas em minha formação como ser humano.

Agradeço à minha namorada, Michelle, por sempre estar comigo.

Agradeço à CAPES e o PPGMUS da UFRGS pela bolsa concedida.

Agradeço ao meu professor orientador, Leonardo Loureiro Winter, por dedicar sua atenção para mim.

Agradeço aos meus colegas de faculdade, por sua amizade e parceria.

Agradeço às pessoas que participaram de forma tão valiosa e solícita nesta pesquisa: Rayssa Cruz, Ângelo Mello, Israel Mello, Priscila Smaniotto, Gabriel Nunes, Dimitri Cervo e os professores que atuaram como avaliadores anônimos.

## RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo investigar a utilização da prática reflexiva na construção interpretativa da obra “Pattapiana” para flauta e orquestra de cordas do compositor brasileiro Dimitri Cervo. Para Finlay (2008) prática reflexiva é o processo de aprender através e a partir da experiência em direção a obter novos insights de si e/ou da prática. Finlay (2008) ainda cita o ciclo reflexivo de Gibbs (1998), que propõe etapas para a condução da prática reflexiva, o qual foi utilizado na primeira fase de estudo sobre a obra. A metodologia ocorreu em diferentes etapas: estudo individual em 8 seções; ensaios com o compositor ao piano; ensaios com quinteto de cordas; performance pública da obra. A coleta dos dados foi realizada em áudio e vídeo e anotações em diários de estudo. Após esta etapa, os registros em áudio e vídeo foram submetidos em ordem aleatória a três avaliadores externos – dois flautistas e o compositor da obra, todos professores de Instituições Federais de Ensino Superior do Brasil – para que estes classificassem em ordem crescente as seções de estudo individual, seguidas de entrevistas semiestruturadas sobre as avaliações realizadas. Os dados obtidos através da análise dos registros e das entrevistas realizadas com os avaliadores foram cruzados com os registros dos diários de estudo individual. Posteriormente, foram realizados ensaios com o compositor ao piano, executando uma redução da obra e ensaio com um quinteto de cordas realizando as partes originais da orquestra. O processo culminou na performance da obra em meu segundo recital avaliativo de mestrado em práticas interpretativas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A comparação entre os registros dos avaliadores externos e registro individual demonstrou que a utilização da prática reflexiva de forma documentada foi uma ferramenta útil na construção interpretativa da obra e ocasionou um crescimento qualitativo no processo como um todo.

Palavras Chave: Prática Reflexiva; Construção Interpretativa; Flauta; Dimitri Cervo.

## **ABSTRACT**

The present research aims to investigate the use of reflexive practice in the interpretative construction of the work "Pattapiana" for flute and string orchestra by Brazilian composer Dimitri Cervo. For Finlay (2008) reflexive practice is the process of learning through and from experience towards new insights of self and / or practice. Finlay (2008) also cites the reflective cycle of Gibbs (1998), which proposes steps for the conduct of reflective practice, which was used in the first stage of study on the piece. The methodology took place in different stages: individual study in 8 sections with audio and video recordings and annotations in study diaries; rehearsals with the composer at the piano, documented in study diaries; rehearsals with string quintet, documented in study diaries; performance of the piece, documented in audio and video records. After the data collection, the audio and video recordings were randomly submitted to three external evaluators - two flutists and the composer of the work, all of them professors of Federal Institutes of Higher Education of Brazil - in order to classify in ascending order the sections of individual study, followed by semi-structured interviews on the evaluations. The data obtained through the analysis of the records and the interviews with the evaluators were crossed with the records of the individual study diaries. Subsequently, rehearsals were performed with the composer on the piano, playing a reduction written on our request and rehearsing with a quintet of strings performing the original orchestral parts. The process culminated in the performance of the work in my recital of the conclusion of the master's degree in interpretive practices by the Federal University of Rio Grande do Sul. The comparison between the external evaluators records and the individual record showed that the use of the reflexive practice in a documented way was a useful tool in the interpretative construction of the work and caused a qualitative growth in the process as a whole.

**Keywords:** Reflexive Practice; Interpretative Construction; Flute; Dimitri Cervo.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	9
1. SOBRE CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA.....	12
2. A PRÁTICA REFLEXIVA E O CICLO DE GIBBS (1998) .....	16
3. COMPOSITOR E OBRA .....	25
3.1 Compositor.....	25
3.2 Obras para flauta.....	26
3.3 “Pattapiana”, para flauta e orquestra de cordas .....	27
4. METODOLOGIA.....	34
4.1 Autoestudo.....	34
4.2 Diários de estudo .....	35
4.3 Registro em áudio e vídeo das seções individuais de estudo .....	36
4.4 Avaliadores externos: professores de Instituições Federais – critérios de escolha.....	36
4.5 Entrevistas semiestruturadas sobre as seções individuais de estudo .....	37
5. RESULTADOS .....	39
5.1 Estudo individual sobre a obra.....	39
5.2 Ensaios com o compositor ao piano.....	57
5.3 Ensaios com o quinteto de cordas .....	61
5.4 Entrevistas semiestruturadas sobre a performance pública da obra .....	62
5.5 Performance pública .....	63
6. DISCUSSÃO: REFLEXÕES .....	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS.....	77

## INTRODUÇÃO

Minha iniciação musical na cidade de Bagé, no estado do Rio Grande do Sul, em parte autodidata, caracterizou-se por longos períodos diários de dedicação e trabalho intenso para o aprendizado, no qual podia observar o quanto meu instrumento retribuía às horas de esforço que dedicava a ele.

Passados os anos iniciais, e dada a demanda de um repertório com maiores pretensões artísticas, podia observar que tornava-se cada vez mais lento o processo de assimilação de conteúdo. Desta forma, já na Universidade Federal de Pelotas, onde fiz minha graduação, via a necessidade de um aprofundamento do meu processo de construção interpretativa musical.

Meu primeiro tema de pesquisa, relacionado a este assunto, foi o da concentração na performance musical, onde levantei informação bibliográfica e entrevistei músicos profissionais sobre seus processos de construção interpretativa e quais estratégias utilizavam para sua concentração durante a prática individual e apresentações.

Desta forma, ao iniciar meu mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tive por interesse novamente me aprofundar sobre a construção interpretativa musical e investigar o meu processo, para saber onde poderiam ser realizados ajustes a fim de me direcionar para uma maior qualidade musical e reflexão sobre a prática.

No que diz respeito à obra escolhida, em conversa com meu orientador decidimos por trabalhar a obra “Pattapiana”, para flauta e orquestra de cordas, do compositor brasileiro contemporâneo Dimitri Cervo<sup>1</sup>, com a intenção de colaborar de alguma forma para o fomento da música em nossa realidade, além de recorrer ao compositor sempre que possível também como fonte para melhor entender sua música.

Dadas a escolha do tema de pesquisa e obra a ser trabalhada, cheguei às seguintes questões de pesquisa:

---

<sup>1</sup> Mais informações sobre compositor e obra serão fornecidas no Capítulo 2

- Como se desenvolve o processo da construção da interpretação e performance de uma obra musical?
- De que maneiras posso, através da reflexão, adotar uma prática musical mais eficiente, isto é, utilizando-se menos tempo para obter melhores resultados?
- É possível que um modelo fechado de reflexão sobre a prática melhore meus resultados na construção da interpretação e performance de uma obra?
- O contato com o compositor pode colaborar para uma melhor construção da interpretação e performance de sua obra?

A partir destas questões, tive por objetivo investigar a utilização da prática reflexiva no processo de construção da minha interpretação da obra “Pattapiana”, para flauta e orquestra de cordas, de Dimitri Cervo.

Como objetivos específicos o trabalho investigou meu processo de construção interpretativa da obra e estudou como o uso da prática reflexiva pode colaborar em seus resultados.

No que diz respeito à justificativa da pesquisa, trata-se de um trabalho de grande importância em minha carreira como músico, no qual tive a oportunidade de me aprofundar sobre minha prática tornando-a mais reflexiva e eficaz. Além disso, pretendo com esse trabalho dar minha contribuição para a área, oferecendo a documentação completa do processo de preparação de uma obra, assim como o cruzamento e análise dos dados obtidos durante a pesquisa.

A pesquisa qualitativa, realizada através de autoestudo, utilizou para a coleta de dados diários de estudo, registro em áudio e vídeo e entrevistas semiestruturadas. Desta forma, a metodologia se organizou nas seguintes etapas:

- 8 seções de estudo individual sobre a obra – registrado em áudio e vídeo, além de anotações em diários de estudo, com envio a avaliadores externos.

- Ensaios com o compositor ao piano – registrados em diários de estudo
- Ensaios com o quinteto de cordas – registrados em diários de estudo
- Performance pública da obra – registrada em áudio e vídeo.
- Entrevistas semiestruturadas aos avaliadores externos após a performance da obra

A organização da dissertação foi realizada em seis capítulos:

- No primeiro capítulo, apresento para o leitor, através de revisão bibliográfica, os conceitos de construção interpretativa
- No segundo capítulo, situo a definição de prática reflexiva utilizada para o trabalho, além de abordar o ciclo reflexivo de Gibbs (1998)
- No capítulo três, contextualizo o compositor Dimitri Cervo e sua obra “Pattapiana”, para flauta e orquestra de cordas
- Na metodologia, são abordadas as diferentes etapas que realizei durante a pesquisa: estudo individual, ensaios com o compositor ao piano, ensaios com quinteto de cordas, todos com anotações em diários de estudo, que culminaram na performance pública da obra. Ainda neste capítulo é descrita a forma como foram realizados os registros em áudio e vídeo para posterior envio aos avaliadores externos entrevistados durante a pesquisa, assim como a condução destas entrevistas
- O capítulo cinco aborda o cruzamento de dados entre as respostas das entrevistas realizadas aos avaliadores externos e minhas anotações em diários de estudo, onde organizo e categorizo as informações encontradas nessas fontes
- Para o capítulo seis, discussão, são trazidos os resultados obtidos no capítulo anterior para a reflexão com os referenciais abordados na pesquisa

## 1. SOBRE CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA

Para Winter e Silveira (2006), a interpretação é um processo no qual gradativamente vão sendo revelados aspectos de uma imagem correspondente da obra, não sendo fechada em si mesma, mas conectada com diversas possibilidades que se modificam no transcorrer do percurso a partir de descobertas, revelações, verificações, correções etc. Se o processo interpretativo modifica-se com o decorrer do tempo e de novas descobertas realizadas pelo intérprete, cabe a este investigar e formular o maior número possível de questões sobre a obra. Ainda segundo os autores:

A interpretação e a execução de uma obra musical pressupõem a realização de escolhas. Dependendo das escolhas adotadas, o intérprete propõe diferentes interpretações para uma mesma obra, influenciando na mensagem transmitida. Para que essas escolhas sejam fundamentadas, é necessário embasá-las em um conjunto de conhecimentos sobre a obra a ser estudada, sejam elas teóricas, instrumentais, histórico-sociais, estilísticas, analíticas, baseadas em práticas interpretativas de época, organológicas, iconográficas etc. Esse conjunto de conhecimentos e informações fornece elementos que influenciam a interpretação de uma obra e, conseqüentemente, a performance. (WINTER & SILVEIRA, 2006. p.67)

Ainda no que diz respeito ao papel do intérprete, Cook (2006) defende a performance de uma obra não apenas como reprodução desta. Para tal, cita Kivy (1995), no que este chamou de “adoração ao compositor”, a qual seria caracterizada pelo performer se tornando, na melhor das hipóteses, um intermediário, e na pior, um “atravessador”: como alguém que coloca uma margem de lucro em um produto sem nada contribuir para ele que, por conseguinte, deveria ser eliminado sempre que possível.

Em seguida, Cook (2006) comenta sobre a noção da performance não apenas como um intermediário entre compositor e público, mas como sendo manifestação do imaginário deste. Em outras palavras, entende que a performance faz parte do mundo dos ouvintes, diferentemente das partituras, e pode-se inverter o paradigma colocando a obra como meio que nos permite falar de uma maneira mais conveniente sobre a performance.

Desta forma, Cook (2006) tece comentários acerca de uma visão não da “música e performance”, mas sim da “música enquanto performance”. Para tal,

argumenta que o sentido musical da performance é construído por meio do próprio ato da performance, normalmente através de negociação entre os intérpretes. Segundo Cook (2006), “o sentido da performance subsiste no processo e é portanto, por definição, irredutível ao produto”.

Acerca deste assunto, Jerrold Levinson (2001), em seu artigo “Performative vs. Critical Interpretation in Music” faz explanações acerca do termo “interpretação”. O autor inicia seu texto explicando aquilo que ele considera como um fato curioso, onde duas atividades bastante diferentes são chamadas pelo mesmo nome: interpretação.

Segundo Levinson (2001), críticos de arte se debruçam sobre trabalhos específicos e interpretam-nos, buscando assim explicar de que forma estas obras deveriam ser vistas e qual seu significado. Porém, em contraponto a isto temos as artes performáticas, como música, balé e teatro, onde o artista irá interpretar uma obra através da performance, realizando então o fazer artístico.

Assim, o autor reconhece que suas ideias ilustrativas de interpretação performática e interpretação crítica sobre uma obra musical podem interagir. Desta forma, a interpretação crítica pode representar todo o tipo de conhecimentos prévios que auxiliam no entendimento de uma obra, enquanto a interpretação performática o pensamento crítico durante a performance.

Adentrando no que diz respeito ao processo de construção da performance musical, Cook (2006) entende que o estudo da música enquanto performance, ainda que essas sejam, segundo o autor, apenas direções ou ligações, está em sua forma mais óbvia ligado à análise de performance, onde seria útil ao intérprete que buscasse estudar performances que sejam referências no legado das gravações de determinada composição.

No que diz respeito à análise musical, Winter (2005) entende que:

Atualmente novos enfoques analíticos surgiram como reação ao “paradigma-estrutural-organicista”, onde outros elementos são contemplados como a origem da obra, o contexto cultural da época, a função social exercida pela música entre outros, não deixando de lado o conhecimento adquirido pela concepção analítica “estruturalista”. Esses novos enfoques analíticos, centrados não somente no estudo da estrutura musical, tem permitido interfaces com diferentes campos de conhecimento (como, e.g. a semiótica, a

lingüística, a psicologia, a matemática, a filosofia, a física, entre outros) e proporcionado um alargamento do campo analítico sem precedentes na história da música, inclusive em sua relação com a performance musical. (WINTER, 2005, p. 7)

Rink (2007) em seu trabalho “Análise e (ou?) performance” cita autores que defendem que a análise está incluída no trabalho do performer, por mais “intuitiva e não sistemática” que possa ser (MEYER, 1973), bem como aqueles que tratam a análise, rigorosa e teoricamente informada, como uma etapa indispensável para uma performance musical bem-sucedida (NARMOUR, 1988).

Além das possibilidades trazidas acima, Rink (2007) ainda entende a performance como tomada de decisões, sejam estas de forma reflexiva ou não, por parte do intérprete. Especialmente nos casos onde o intérprete repensa profundamente sobre os significados de uma obra e como ela “funciona”, este processo também é entendido pelo autor como análise.

A seguir, Rink (2007) fala sobre “análise para intérpretes”, na qual descreve diversas técnicas para que estas sejam elaboradas, tais quais:

- A identificação dos planos tonais básicos e divisões formais
- Gráficos de tempo
- Gráficos de dinâmica
- A análise de contorno melódico e dos motivos/ideias que o constituem
- A preparação de uma análise rítmica
- A re-notação da música (RINK, 2007)

Concluindo, o autor explica que a análise, bem como outros artifícios utilizados para uma melhor compreensão e expressão musicais não vem a ser sinônimos de uma performance bem sucedida, mas sim o que chamou de “ressonância que ela encontra através do agrupamento dos elementos constituintes, significando algo além do que apenas a soma destas partes, numa síntese musicalmente coerente e convincente” (RINK, 2007).

Ainda tratando do processo de construção da performance musical, Cook (1999) cita o livro de Wallace Berry, “A estrutura musical e a performance” (1989), o qual considera um marco literário no que diz respeito à necessidade de “análise e performance” como uma subdisciplina reconhecida pela teoria

musical, ainda que entenda que nesse livro seja tratada mais com intuito de soma à prática que propriamente subárea de conhecimento.

## 2. A PRÁTICA REFLEXIVA E O CICLO DE GIBBS (1998)

Entre os autores que abordam o tema da prática reflexiva para a construção da performance, pode ser observada a definição de Gabriellsson (2003), o qual entende que:

Prática reflexiva significa atividades cuidadosamente estruturadas a fim de melhorar a performance e pressupõe alta motivação e esforço prolongado, total atenção durante a prática (o que limita a duração das sessões de prática e exige tempo de recuperação); instruções explícitas e supervisão individualizada de um professor; conhecimento resultados; condições ambientais favoráveis; e apoio, vindo dos pais ou outra fonte. (GABRIELSSON, 2003, p. 241)<sup>2</sup>

A seguir, o autor comenta que a qualidade da performance não está unicamente relacionada ao acúmulo de horas de estudo, mas sim a outros elementos, entre os quais:

- Motivação
- Autoconsciência sobre as competências musicais
- Crenças acerca das causas de sucessos e falhas (GABRIELSSON, 2003)

Estes elementos, em especial os dois últimos citados pelo autor (autoconsciência sobre as competências musicais e crenças acerca das causas de sucessos e falhas), foram muito presentes durante a pesquisa. Nela, meu processo de reflexão se baseou em estar ciente de minhas possibilidades enquanto intérprete e buscar entender qual a relação entre essas competências e os resultados que eu vinha obtendo, de maneira a redirecionar minhas estratégias das formas que julgasse mais adequadas.

Em paralelo a este pensamento, Finlay (2008) afirma que o conceito de “prática reflexiva” é comumente associado – de forma equivocada - a racionalizar-se a prática (FINLAY, 2008, p. 1).

---

<sup>2</sup> Deliberate practice means carefully structured activities in order to improve performance and presupposes high motivation and extended effort, full attention during practice (which limits the length of practice sessions and necessitates time for recovery); explicit instructions and individualized supervision by a teacher; knowledge of results; favourable environmental conditions; and parental or other support. (GABRIELSSON, 2003, p. 241) (N. A.: Todas as traduções deste trabalho são de minha autoria)

Ainda se tratando deste assunto, Finlay (2008) cita diversos autores quando cita que:

Em geral, prática reflexiva é entendida como o processo de aprender através e a partir da experiência em direção de obter novos insights de si e/ou da prática” (BOUD et al 1985; BOYD & FALES, 1983; MEZROW, 1981; JARVIS, 1992 apud FINLAY, 2008, p. 1)<sup>3</sup>

Além disso, a autora comenta sobre considerações quanto à flexibilidade envolvida com o termo “prática reflexiva”, quando cita Smyth (1992):

[...] reflexão pode significar diversas coisas para diferentes pessoas... é utilizada como um tipo de termo guarda-chuva ou dossel significando algo que é bom ou desejável... todo mundo tem sua interpretação (tradicionalmente não-revelada) do que reflexão significa, e essa interpretação é utilizada como a base para fazer um alarde quanto às virtudes de reflexão [...] (SMYTH, 1992, p. 285 apud FINLAY, 2008, p. 2)<sup>4</sup>

Ainda quanto a esse assunto, Finlay (2008) afirma:

O termo "prática reflexiva" carrega múltiplos significados que variam entre a noção de envolver profissionais em introspecção solitária até a de se engajar no diálogo crítico com os outros. Profissionais podem adotá-la, ocasionalmente, de maneiras formais, explícitas ou usá-lo de forma mais fluida de maneiras em curso, tácitos. Para alguns, simplesmente se refere à prática reflexiva adotando uma abordagem de pensamento para a prática. Outros a vêem como uma contemplação auto-indulgente de seu centro. Para outros ainda, envolve abordagens cuidadosamente estruturadas e trabalhada no sentido de ser reflexivo nas experiências de um indivíduo na prática. (FINLAY, 2008, p. 2)<sup>5</sup>

Neste trabalho, será adotado o último significado, de prática reflexiva enquanto “abordagens cuidadosamente estruturadas e trabalhada no sentido de ser reflexivo nas experiências de um indivíduo na prática” (FINLAY, 2008, p.2).

---

<sup>3</sup> In general, reflective practice is understood as the process of learning through and from experience towards gaining new insights of self and/or practice. (BOUD et al 1985; BOYD & FALES, 1983; MEZROW, 1981; JARVIS, 1992 apud FINLAY, 2008, p. 1)

<sup>4</sup> [...]reflection can mean all things to all people...it is used as a kind of umbrella or canopy term to signify something that is good or desirable...everybody has his or her own (usually undisclosed) interpretation of what reflection means, and this interpretation is used as the basis for trumpeting the virtues of reflection [...] (SMYTH, 1992, p. 285 apud FINLAY, 2008, p. 2)

<sup>5</sup> The term 'reflective practice' carries multiple meanings that range from the idea of professionals engaging in solitary introspection to that of engaging in critical dialogue with others. Practitioners may embrace it occasionally in formal, explicit ways or use it more fluidly in ongoing, tacit ways. For some, reflective practice simply refers to adopting a thinking approach to practice. Others see it as self-indulgent navel gazing. For others still, it involves carefully structured and crafted approaches towards being reflective about one's experiences in practice. (FINLAY, 2008, p. 2)

Desta forma, Finlay (2008) cita Schon (1983) que, em seu trabalho “The reflective practioner: how professional think in action” cita entre suas principais contribuições a noção de dois tipos de reflexão:

- A reflexão sobre a ação (*reflection-on-action*), que se dá após o evento
- A reflexão na ação (*reflection-in-action*), que trata-se do pensamento enquanto o fazer acontece (SCHON, 1983 apud FINLAY, 2008)

Segundo a autora, no caso da reflexão sobre a ação os profissionais estão dispostos conscientemente a revisar, descrever, analisar e avaliar sua prática passada para obter insight's para aprimorar as futuras repetições (FINLAY, 2008, p. 3).

É possível também observar o trabalho “The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance”, segundo o qual nossa civilização sempre reconheceu indivíduos excepcionais, cujas performances nos esportes, arte e ciência foi vastamente superior ao do resto da população (ERICSSON, KRAMPE, TESCH-ROMER, 1993, p. 363).

Inicialmente, tais características geradoras de performances excepcionais eram associadas a atributos genéticos que as mediarium. Apesar disto, os autores se propõem a desenvolver um raciocínio que explique tais características como resultantes da prática reflexiva e limitar o papel das propriedades inatas para níveis de atividade e emotividade (ERICSSON, KRAMPE, TESCH-ROMER, 1993 p. 363).

Embora possa ser verificada certa relação entre características genéticas e performance, os autores afirmam que:

Em suma, a busca por características estáveis hereditárias que possam predizer ou ao menos favorecer a performance superior de alguns indivíduos eminentes vem sendo surpreendentemente mal sucedida. (ERICSSON, KRAMPE, TESCH-ROMER, 1993, p. 365)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> In summary, the search for stable heritable characteristics that could predict or at least account for the superior performance of eminent individuals has been surprisingly unsuccessful. (ERICSSON, KRAMPE, TESCH-ROMER, 1993, p. 365)

A seguir os autores levantam a questão de se é possível, a partir de prática e experiência, inevitavelmente obter-se excelência na performance. Para tal citam Bryan e Harter (1897, 1899) que, ao estudar a aquisição da habilidade do Código Morse em indivíduos verificaram platôs em sua evolução, nos quais por longos períodos não havia melhoramento em suas habilidades.

Ainda assim, foi verificado que “[...] com estendido esforço os sujeitos estudados puderam reestruturar suas habilidades para sobrepor os platôs” (BRYAN & HARTER, 1897, 1899 apud ERICSSON, KRAMPE, TESCH-ROMER, 1993, p. 365).

Os autores comentam sobre o aperfeiçoamento que pode ser notado no passar do tempo em diversas áreas, como é o caso das pontuações registradas em jogos olímpicos, conforme colocado por Schulz e Curnow (1988).

Portanto, os autores contrapõem a ideia de que apenas o conceito de que a prática ou experiência isoladamente seriam suficientes para levar à excelência da performance, onde a inovação é vista como fundamental:

Em praticamente todos os domínios, ideias e conhecimento são constantemente acumulados e os critérios para performance eminente ou especialista tendem a sofrer mudança contínua . Para atingir o estatuto de um especialista em um domínio é suficiente dominar os conhecimentos e técnicas existentes. Para fazer uma conquista eminente primeiro deve-se atingir o nível de um especialista e, em seguida, superar as realizações do eminente já reconhecido às pessoas e fazer contribuições inovadoras para o domínio. Em suma, a crença de que uma quantidade suficiente de experiência ou prática leva a performance máxima aparece incorreto. (ERICSSON, KRAMPE, TESCH-ROMER, 1993, p. 366)<sup>7</sup>

Para uma melhor definição do assunto tratado, os autores explicam a diferenciação entre trabalho, divertir-se (*play*) e prática reflexiva, onde:

O trabalho inclui a performance pública, competições, serviços prestados em troca de pagamento e outras atividades diretamente motivada por recompensas externas. Divertir-se inclui atividades que

---

<sup>7</sup> In virtually all domains, insights and knowledge are steadily accumulating and the criteria for eminent as well as expert performance undergo continuous change. To reach the status of an expert in a domain it is sufficient to master the existing knowledge and techniques. To make an eminent achievement one must first achieve the level of an expert and then in addition surpass the achievements of already recognized eminent people and make innovative contributions to the domain. In sum, the belief that a sufficient amount of experience or practice leads to maximal performance appears incorrect. (ERICSSON, KRAMPE, TESCH-ROMER, 1993, p. 366)

não tem objetivos específicos e são inerentemente agradáveis. A prática reflexiva inclui atividades que foram especialmente projetadas para melhorar o atual nível de desempenho. As metas, custos e benefícios destes três tipos de atividades diferem, assim como a frequência com que os indivíduos praticam-nas. (ERICSSON, KRAMPE, TESCH-ROMER, 1993, p. 368)<sup>8</sup>

Outro elemento abordado no trabalho de Ericsson, Krampe e Tesch-Romer (1993) é a motivação. Segundo os autores, indivíduos que estejam interessados em iniciar uma atividade e aprimorar sua performance devem manter-se constantemente motivados mesmo antes de iniciar a prática deliberada (ERICSSON, KRAMPE, TESCH-ROMER, 1993, p. 371).

Ainda se tratando da prática reflexiva, Levinson (2001) levanta questões pertinentes ao fazer do performer, referindo-se a sua interpretação e postura do durante o processo de construção da performance, onde pontua uma série de questões interpretativas, entre as quais:

- A partitura está correta, isto é, está nela o que o compositor escreveu ou pretendeu escrever?
- Que tipo de instrumentos são legítimos para a execução?
- Como lidar com indicações aparentemente impossíveis de se realizar?
- Se for realizada alguma ornamentação, quanto dela deverá se utilizar?
- As repetições devem ser realizadas sempre onde indicado?
- Que acordes, linhas, frases, secções devem ser enfatizadas – se alguma – quando a notação não especifica?
- Como devem diversas prescrições de ritmo, tempo, dinâmica e assim por diante ser precisamente realizadas dentro de suas gamas admissíveis? (LEVINSON, 2001)

Por fim faz considerações acerca das duas facetas durante a construção de uma performance, as quais coloca como sendo uma responsabilidade em mãos do músico, a qual terá o poder de transformar a performance musical.

No que diz respeito a esse pensamento, considero importante a citação de Rink (2007), o qual coloca que “a música” transcende qualquer abordagem

---

<sup>8</sup> Work includes public performance, competitions, services rendered for pay, and other activities directly motivated by external rewards. Play includes activities that have no explicit goal and that are inherently enjoyable. Deliberate practice includes activities that have been specially designed to improve the current level of performance. The goals, costs, and rewards of these three types of activities differ, as does the frequency with which individuals pursue them. (ERICSSON, KRAMPE, TESCH-ROMER, 1993, p. 368)

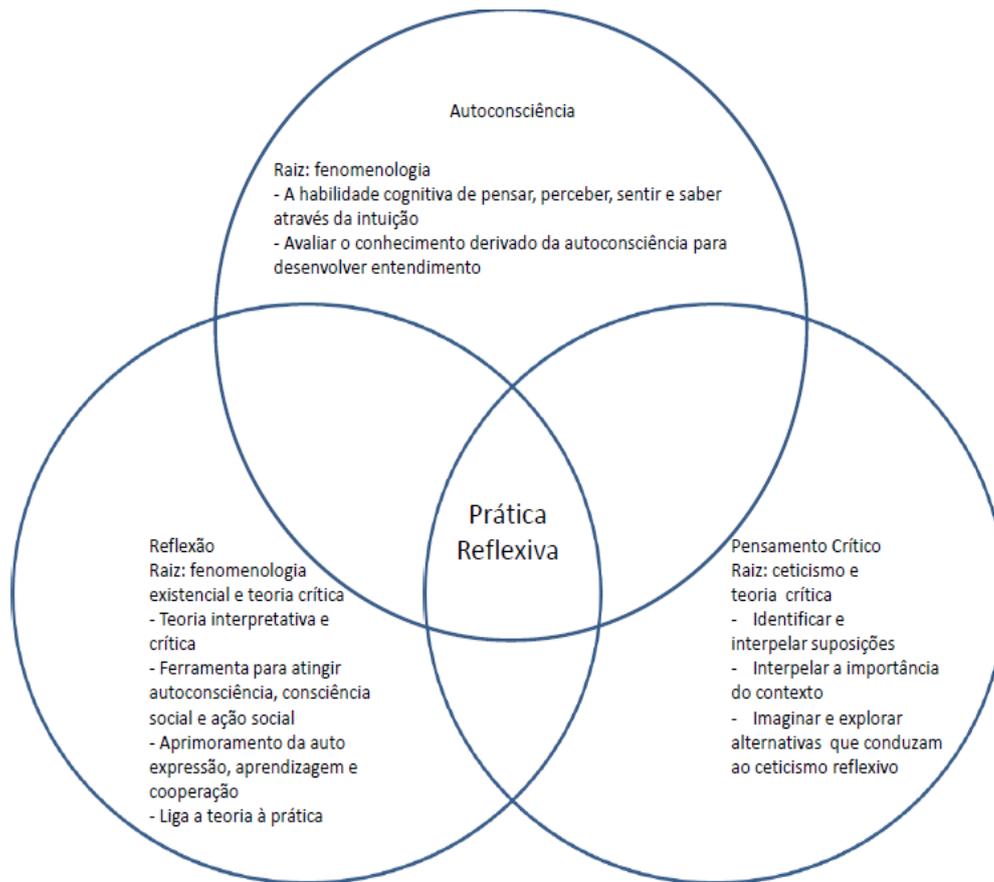
que tenha como finalidade compreendê-la. Projetar “a música” é o que mais importa, e todo o resto é apenas um meio para se atingir uma finalidade.

Além disso, Rink (2007) ainda fala sobre o que chamou de “intuição informada”, com a qual se posiciona em contraponto à ideia de intuição como algo “surgindo do nada”, e reconhece-a como resultado de uma bagagem considerável de experiência e conhecimento musical, fundamental na construção da performance.

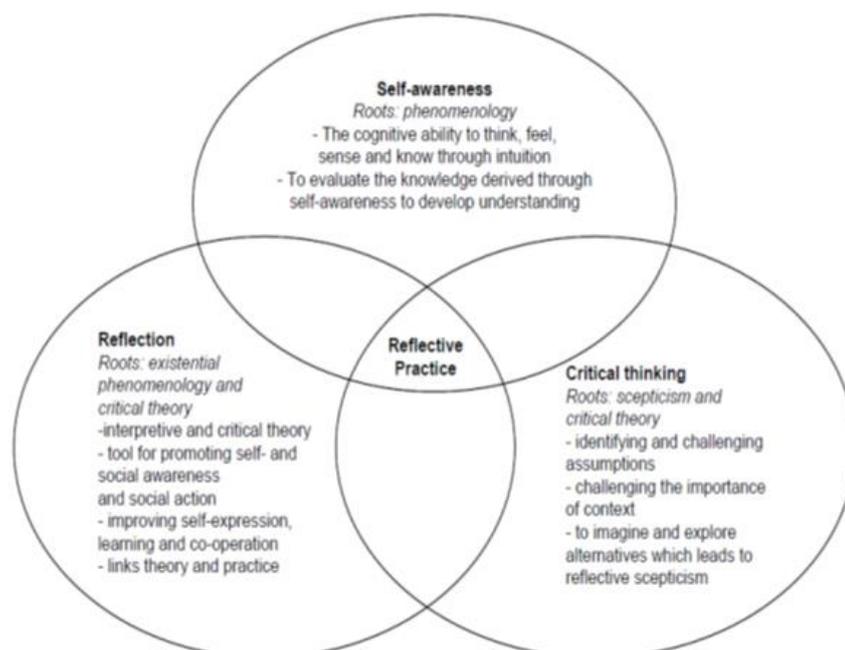
Em minha busca por referenciais para me aprofundar sobre o presente conteúdo, considerei como muito importante a temática “atenção para si”, ou “autoconsciência”, conforme notava sua recorrência em trabalhos que abordavam temáticas de meu interesse.

Acerca deste assunto, Finlay (2008) tece comentários sobre estar em um estado consciente de si (“*self-aware*”) e da avaliação crítica (“*critically evaluating*”), assim como sendo elementos presentes na prática reflexiva a autoconsciência (“*self-awareness*”), análise crítica (“*critical analysis*”), síntese (“*synthesis*”) e avaliação (“*evaluation*”).

Abaixo pode ser observado o quadro definido pela autora como as habilidades subjacentes ao conceito de prática reflexiva:



(FINLAY, 2008, p. 5)<sup>9</sup>



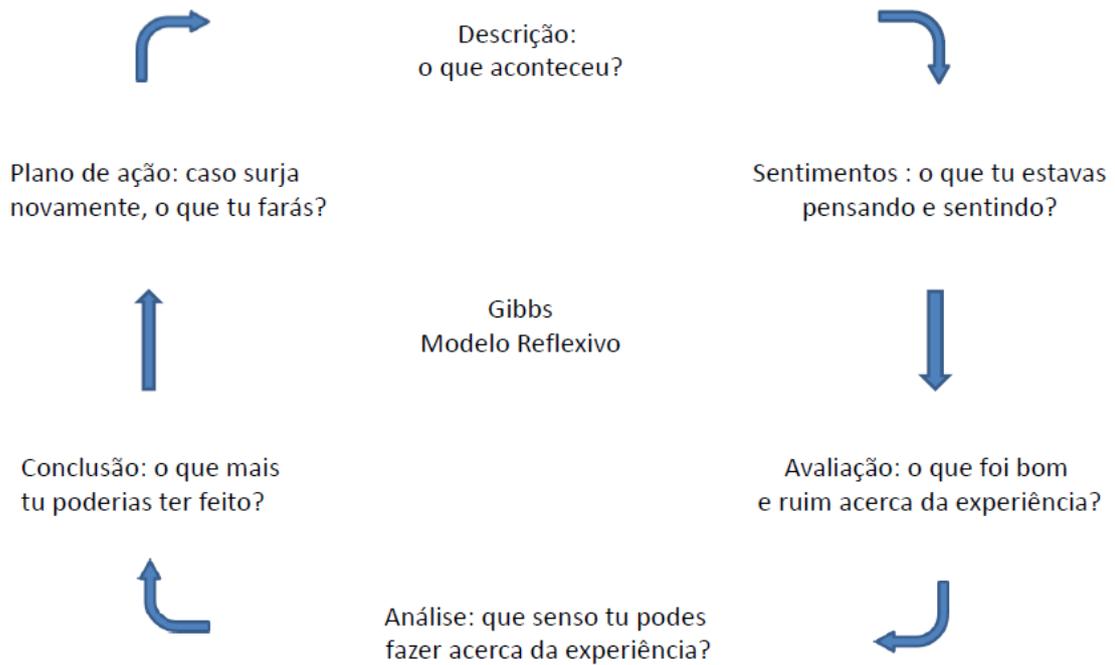
9

(FINLAY, 2008, p. 5)

Acerca dos elementos que formam a prática reflexiva a autora ainda menciona Quinn (1988, 2000), que sugere que os diferentes modelos desta prática tendem a envolver três processos fundamentais:

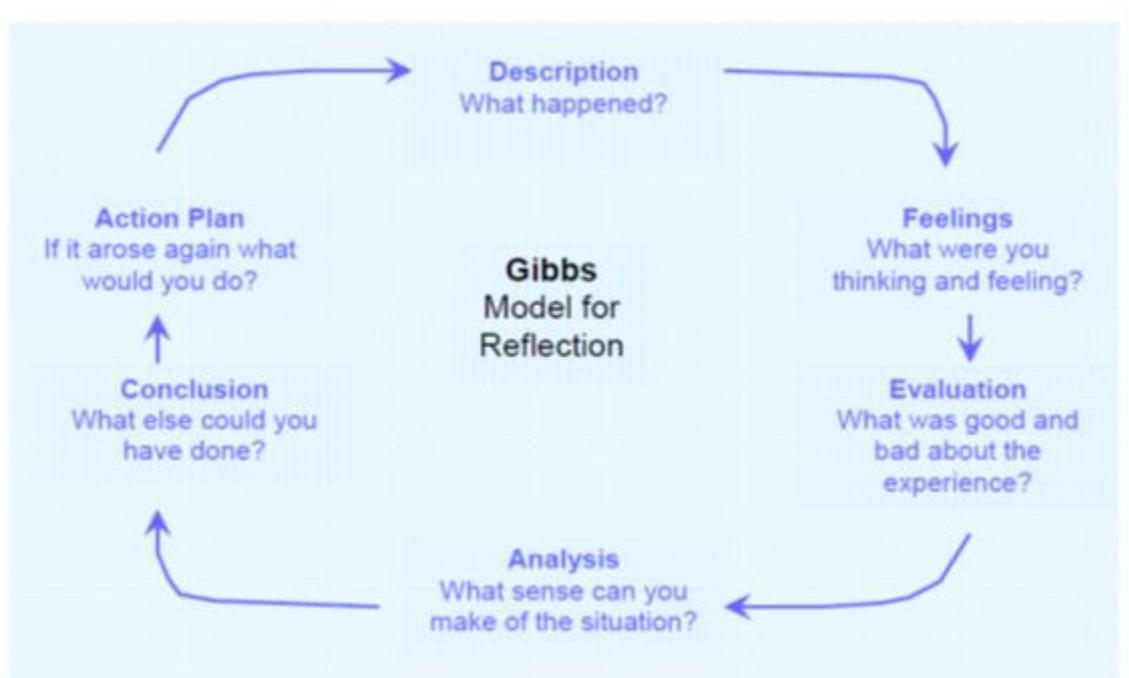
- Retrospecção: pensar acerca de uma situação ou experiência que passou
- Auto avaliação: análise crítica e avaliação das ações e sentimentos associados com a experiência, utilizando perspectivas teóricas
- Reorientação: utilizar os resultados da auto avaliação para influenciar futuras abordagens para situações similares ou experiências (QUINN, 2000, p. 82 apud FINLAY, 2008, p. 8)

Em seguida, Finlay (2008) cita o Ciclo Reflexivo de Gibbs (1988):



(GIBBS, 1988, p. 46 apud FINLAY, 2008, p. 8)<sup>10</sup>

10



(GIBBS, 1988, p. 46 apud FINLAY, 2008, p. 8)

### 3. COMPOSITOR E OBRA

#### 3.1 Compositor

Dimitri Cervo nasceu em Santa Maria, no estado do Rio Grande do Sul (19/02/1968) e aos 14 anos apresentava ao piano as suas primeiras composições em público. Começou a destacar-se nacionalmente em 1995, quando Abertura e Toccata recebeu o 1º. prêmio no Concurso de Obras Orquestrais do XV Festival de Londrina e foi executada por cinco orquestras brasileiras. Sua discografia inclui dois CDs individuais, “Toronubá” e “Série Brasil 2010”, pelos quais recebeu três Prêmios Açorianos (melhor CD e compositor) além de obras registradas em CDs de diversos grupos e artistas.

Seus principais estudos musicais de piano, composição e regência se deram nas cidades de Porto Alegre, Siena, Salvador e Seattle. Graduiu-se em piano na UFRGS (com Dirce Knijnik), e realizou os cursos de composição (com Franco Donatoni) e de música para cinema (com Ennio Morricone), na Accademia Chigiana de Siena, Itália. De volta ao Brasil realizou diversos concertos com sua música de câmara e prosseguiu estudos em Salvador. A vivência destes anos na Bahia e o contato com a música percussiva afro-brasileira influenciou a rítmica aditiva de sua música. Entre 1996 e 1998 viveu e estudou em Seattle, onde seu contato com o minimalismo norte-americano se aprofundou. A partir de 1997 começou a desenvolver uma estética pessoal, fundindo elementos da música brasileira com feições do Minimalismo.

É autor de obras como “Renova-te”, “Toronubá” e “Abertura Brasil 2012”, e reconhecido como um dos mais inventivos e destacados compositores brasileiros. Sua atuação musical abarca a composição, e, como intérprete de sua obra, a regência e o piano. Em sua trajetória destacam-se a estreia e reapresentações de obras como “Abertura Brasil 2012” e a “Abertura Rio 450 Anos” pela Orquestra Sinfônica Brasileira, o “Concerto para Violino e Cordas” por Emmanuele Baldini (spalla da OSESP), o “Concertante para Tímpanos” por Pedro Sá e a Orquestra Petrobrás Sinfônica, e “Toronubá” na turnê nacional da Sinfônica de Sergipe. Em 2015 sua “Abertura Brasil 2012” foi apresentada em Campos de Jordão e na Sala São Paulo, sob a regência de Isaac

Karabtchevsky. Em 2014 recebeu encomenda da Orquestra Petrobrás Sinfônica, e a sua “Abertura Rio 2014” foi apresentada nas temporadas de 2014 e 2016 da orquestra. Em 2016 teve a estreia da “Série Brasil 2010 n. 9 – Suíte Concertante para Bandolim e Orquestra”, e a apresentação de “Toronubá” pela Sinfônica do Rio Grande do Norte. Foi contemplado com o “Prêmio Funarte de Composição Clássica 2016” e criou a “Rapsódia Maracatu” para piano e orquestra, realizada com o intuito de ser estreada na Bienal de Música Contemporânea do RJ em 2017.<sup>11</sup>

### 3.2 Obras para flauta

Apresento abaixo um quadro com a organização das principais obras para flauta do compositor Dimitri Cervo, de acordo com sua instrumentação:

<b>Obra</b>	<b>Ano</b>	<b>Opus</b>	<b>Instrumentação</b>
Canção	1987	Sem opus	Flauta e Piano
Abertura e Toccata	1995	6 b	Flauta, Clarinete e Piano
Bagatela	1995	8	Flauta e Piano
Tema e Variações	1999	Sem opus	Flauta e Piano
Série Brasil 2000 n.5 – Pattapiana	2001	17	Flauta e orquestra de cordas
Três Cenas Brasileiras	2007	24	Flauta e Piano
Charmosinha	2008	29	Quinteto para Flauta, Harpa, Violino, Viola e Violoncelo

<sup>11</sup> Informações fornecidas por Dimitri Cervo

Série Brasil 2010 n.1 – Concerto para Duas Flautas, Cravo e Orquestra de Cordas	2009	30	Duas Flautas, Cravo e Orquestra de Cordas
Série Brasil 2010 n.5 – Concerto para Flauta e Orquestra de Cordas	2011	37	Flauta e orquestra de cordas
Série Brasil 2010 n.5 – Concerto para Flauta e 8 Violoncelos	2011	37	Flauta e 8 Violoncelos <sup>12</sup>

Quadro nº1. Obras de Dimitri Cervo para flauta.

### 3.3 “Pattapiana”, para flauta e orquestra de cordas

A análise formal da obra mostra uma estrutura com três regiões temáticas, as quais serão denominadas A, B e A', assim como dois motivos. Em sua primeira seção, predomina o primeiro motivo, enquanto que na segunda o segundo motivo. A terceira seção da obra apresenta uma mistura entre os dois temas, e ao fim da obra encontra-se uma Coda.

Com o intuito de facilitar a compreensão do leitor sobre a forma da obra, confeccionei um quadro com as seções desta divididas por números de compasso, conforme observado abaixo:

<b>Seção</b>	<b>Compassos</b>
A	1 - 123
B	124 - 164
A'	165 - 289
Coda	290 - 300

Quadro nº2. Seções da obra “Pattapiana” divididas por números de compasso.

<sup>12</sup> Informações fornecidas por Dimitri Cervo

Desta forma, pode ser observada a região temática A, compreendida do compasso 1 ao 123. O motivo A, predominante nessa seção, pode ser observado na partitura da obra abaixo, exposto entre os compassos 4 (com anacruse) e 5:

The image shows a musical score for the piece "Pattapiana" by Dimitri Cervo, measures 4 to 7. The score is in 5/4 time, marked "Vivo" with a tempo of approximately 156-160. The instruments listed are Flauta solo, Violinos I, Violinos II, Violas, Violoncelos, and Contrabaixos. The piano part is also visible. The score shows a complex rhythmic pattern with frequent changes in meter (5/4, 7/8, 5/4, 7/8, 5/4, 7/8). The dynamics range from *f* (forte) to *p* (piano).

Dimitri Cervo, "Pattapiana", c. 1 a 7.

Observa-se sobre esta primeira parte da obra o ritmo como um fator de grande importância, na qual o *ostinato* em colcheias permanece frequente, assim como a recorrente alternância de compassos.

Acerca da região temática B esta tem caráter lento e é denominada pelo compositor como "Pacífico, mínima = 30", e compreende os compassos 124 até

164. Abaixo, do compasso 126 ao 127, pode ser observado o segundo motivo, predominante nesta seção:

**Pacífico**  
 124  $\frac{2}{2}$   $\text{♩} \sim 30$  ( $\text{♩} \sim 60$ )

The musical score shows measures 124 to 127. The violin part begins with a piano (*pp*) dynamic and a melodic line that becomes more active in measures 126 and 127, marked with *mp* and *sim.* The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures, with dynamics ranging from *pp* to *mp*. Performance markings include *molto legato*, *div.* (divisi), and *sim.* (sforzando).

Dimitri Cervo, "Pattapiana", c. 124 a 127.

Embora a seção B da obra seja a qual o segundo motivo predomina, ainda nos primeiros compassos pode ser observada sua primeira aparição, com o ritmo alterado e alternada entre o primeiro e segundo violinos. Desta forma, pode ser observado entre os compassos 28 e 29, conforme colocado abaixo:

28 **3/4**

unis. *p poco a poco cresc.* unis. *mf* *sim.* *p poco a poco cresc.*

*mp poco a poco cresc.* *f*

*p poco a poco cresc.* *p poco a poco cresc.*

*p poco a poco cresc.* *p poco a poco cresc.*

*p poco a poco cresc.* *p poco a poco cresc.*

Dimitri Cervo, "Pattapiana", c. 28 a 32.

Acerca da terceira seção da obra, esta é caracterizada por alternância entre os primeiro e segundo motivos, e se dá entre os compassos 165 e 289. Após esta, pode ser observada uma Coda de dez compassos, compreendida entre os compassos 290 e 300, conforme ilustrado abaixo:

288 **7/8** **5/8** **12/8** **5/8** **12/8**

*fff* *div.* *unis.*

*fff* *div.* *f cresc.*

*fff* *div.* *unis.* *f cresc.*

*fff* *div.* *unis.* *f cresc.*

*fff* *div.* *unis.* *f cresc.*

*fff* *div.* *f cresc.*

*fff* *div.* *f cresc.*

292

12/8      5/8      4/4      5/4

*fff* *div.* *unis.* *ff*

*fff* *div.* *ff* *unis.*

*fff* *div.* *ff* *unis.*

*fff* *div.* *ff* *unis.*

*fff* *ff* *f*

*fff* *ff* *f*

*fff* *ff* *f*

295

5/4      5/8      4/4

*mf* *pizz.* *arco* *f* *molto cresc.*

*p* *ff* *mf* *molto cresc.*

*pizz.* *arco* *ff* *mf* *molto cresc.*

*p* *ff* *mf* *molto cresc.*

25

Dimitri Cervo, “Pattapiana”, c. 288 a 300.

Em entrevista sobre os aspectos estruturais da obra, Dimitri Cervo comenta:

É um “ABC”. A parte “A”, com tema inicial, depois o tema “B”. E o “C” seria a fusão desses dois temas, onde são misturados elementos do primeiro e do segundo.[...] a rigor seria um “ABA”, uma forma ternária, com Coda. Ou “ABA” Coda ou “ABC” Coda. É uma forma muito simples, na verdade, e várias das minhas peças tem essa forma “ABA”. “Toronubá” também tem essa forma, é igualzinha. Eu escrevi um ano antes. (CERVO, 2016)

Além disso, faz uma analogia com a forma sonata, quando diz:

Então seria assim, a forma sonata tem o tema “A”, o tema “B”, o desenvolvimento e a reexposição. Então ela poderia ser considerada uma forma sonata incompleta, porque ela só tem a exposição do tema “A”, a exposição do tema “B”, que é a seção lenta. Há também uma alusão ao tema “B” no início da obra, com colcheias, mas o que está em jogo ali é o tema “A”. É claro, não é uma forma sonata, porque na forma sonata os temas “A” e “B” estão na mesma velocidade, e aqui o que eu considero o tema “B” é isso aqui [mostra a seção lenta]. Então seria “A”, “B” e depois vem uma síntese temática, da região temática “A” com a região temática “B”, quase sobrepostos, digamos. Agora, claro que essa peça não tem os jogos tonais que a forma sonata tem, porque aqui também não há um desenvolvimento nessa peça. Não existe o conceito de desenvolvimento aqui, é um outro tipo de música. E depois ela tem

uma espécie de reexposição e uma Coda. [...] harmonicamente a peça é estática. Claro que nesse caso há a influência do minimalismo nessa peça. (CERVO, 2016)

Quando questionado acerca dos aspectos que considera como sendo os mais importantes na obra, o compositor comenta:

Acredito que o ritmo, essa quebra de compassos: praticamente não há um compasso igual ao anterior. Também o jogo de conversa entre a flauta e as cordas, que é constante, essa pergunta e resposta que tem o tempo inteiro. Claro, a seção lenta tem um outro caráter, um caráter de expressividade. Então ela tem assim um elemento de ritmo, depois uma seção lenta na qual o ritmo é irrelevante, é bem quadrada, 2/2 o tempo inteiro, mais expressiva, mais melódica, e depois vem a seção que volta nessa coisa rítmica. Ela é bem equilibrada nesse sentido. (CERVO, 2016)

## 4. METODOLOGIA

### 4.1 Autoestudo

Durante o processo de pesquisa, a investigação voltou-se para as etapas vividas no decorrer da preparação de uma obra musical. Estas foram realizadas de maneira a buscar o melhor resultado de uma forma que, dentro de minhas possibilidades enquanto músico, o tempo não fosse desperdiçado.

Portanto, observou-se que o presente trabalho se trata de uma pesquisa de caráter qualitativo, o qual Andréa Machado De Almeida Mattos (1999), define como subjetiva, não-controlada e orientada para o processo. (CHAUDON, 1988; SELIGER & SHOHAMY, 1989; NUNAN, 1992 apud MATTOS, 1999).

Além disso, utilizei de auto estudo, o qual Loughran (2009, p. 18) sustenta que “envolve um escrutínio próximo da própria pedagogia inerente ao processo de ensinar sobre o ensino de modo a desenvolver o conhecimento sobre essa mesma prática”.

Desta forma, Lassonde et. al. (2009) entendem que:

[...] autoestudo foca em aprimorar tanto os níveis pessoais quanto profissionais. O autoestudo é construído nos processos pessoais de reflexão e questionamento, e leva esses processos abertos para críticas públicas. O autoestudo não é feito em isolamento e, ao contrário, requer colaboração para a construção de novos entendimentos através de diálogo e validação dos resultados. A pesquisa de autoestudo requer abertura e vulnerabilidade visto que o foco é no “eu” (*self*). (LASSONDE; GALMAN; KOSNIK, 2009)<sup>13</sup>

Sobre o entendimento de Lassonde et. al. (2009), pode ser observado em minha pesquisa que, embora a coleta de dados inicial tenha sido realizada a partir de reflexão individual e registro do processo através de diários, gravações em áudio e vídeo, imediatamente após o encerramento desta primeira parte houve um pedido de entrevista para avaliadores externos, a

---

<sup>13</sup> [...] self-study focuses on improvement on both the personal and professional levels. Self-study builds on the personal processes of reflection and inquiry, and takes these processes and makes them open to public critique. Self-study is not done in isolation, but rather requires collaboration for building new understandings through dialogue and validation of findings. Self-study research requires openness and vulnerability since the focus is on the self. (LASSONDE; GALMAN; KOSNIK, 2009)

partir do qual foi possível obter um aprimoramento do senso que vinha fazendo sobre minha prática.

#### 4.2 Diários de estudo

Foram utilizados relatos em diários de estudo, manuscritos e digitados no computador. Estes foram realizados durante todas as primeiras oito seções de estudo da obra, bem como nos ensaios com o compositor ao piano e com o quinteto de cordas.

Para tal, utilizei a definição de Bailey descrita no trabalho de Mattos (1999):

[...] um relato em primeira pessoa de uma experiência de ensino ou de aprendizagem, documentada através de registros sinceros e regulares num diário pessoal que será depois analisado à procura de padrões recorrentes ou eventos discrepantes. (BAILEY & NUNAM apud MATTOS, 1999)

Desta forma, podem ser observados dois padrões na forma como utilizei os diários, sendo estes:

- Relato de experiência
- Autoquestionamento baseado no ciclo reflexivo de Gibbs (1988)

Durante minhas primeiras oito seções de estudo, anotei imediatamente após cada seção respostas ao ciclo reflexivo de Gibbs (1988):

- O que aconteceu?
- O que tu estavas pensando e sentindo?
- O que foi bom e ruim acerca da experiência?
- Que senso tu podes fazer acerca da experiência?
- O que mais tu poderias ter feito?
- Caso surja novamente, o que tu farás?

A seguir, retornava à prática instrumental sobre a obra, conforme sugere o ciclo – após o questionamento “Caso surja novamente, o que tu farás?” as setas indicam um retorno à pergunta “O que aconteceu?”.

No que diz respeito às seções de ensaio com o compositor ao piano, ensaios com quinteto e uma seção de estudo individual realizada em um momento posterior, após estar tocando a música em conjunto, estes foram

registrados em diários onde comentei sobre a forma como me sentia, pontos positivos, identificação de problemas e estratégias para solucioná-los.

#### 4.3 Registro em áudio e vídeo das seções individuais de estudo

Para a presente pesquisa foram realizadas quatro seções individuais com o objetivo de serem classificadas pelos avaliadores entrevistados, com média de duração de uma hora cada, utilizada para a prática instrumental – registrada em áudio e vídeo – e a reflexão realizada através de diários de estudo – registrada por escrito. Em cada uma das seções, eram realizados dois registros em áudio e vídeo, totalizando oito registros, cada um destes tendo a média de duração de quinze minutos.<sup>14</sup>

Os registros foram realizados de maneira que se procurasse posicionar a câmera em um mesmo local, da mesma maneira que me coloquei em um mesmo local para a gravação dos registros.

Nestes, tive a parte da flauta da música “Pattapiana” em mãos para iniciar o processo de aprendizagem, construção de interpretação e performance sobre ela. Assim, as oito primeiras seções de estudo sobre ela estão registrados em vídeo e áudio.

Após o registro de cada seção de estudo, disponibilizei-as na plataforma virtual YouTube no modo de vídeo “privado”, de forma que apenas as pessoas autorizadas pudessem acessar. Eram estas eu, meu orientador e os três avaliadores externos entrevistados.

#### 4.4 Avaliadores externos: professores de Instituições Federais – critérios de escolha

Os avaliadores externos entrevistados são professores de instituições federais de curso superior do Brasil. Um dos avaliadores entrevistados tratou-se do compositor da obra, Dimitri Cervo, enquanto que para os outros dois

---

<sup>14</sup> Todos os registros em áudio e vídeo foram realizados com uma câmera da marca Samsung, modelo DV50. No que diz respeito ao local, os registros foram realizados na Sala 1 do Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

entrevistados foram convidados flautistas com extensa carreira como professores e performers.

Apenas no capítulo 5.4, onde tratarei da performance pública da obra, discriminarei as falas do compositor: Em todos os outros capítulos será omitida a identidade de todos os entrevistados. As falas dos dois avaliadores flautistas foram mantidas em sigilo de identidade.

Após serem postados na plataforma virtual do *YouTube*, os registros em áudio e vídeo foram disponibilizados para os avaliadores entrevistados de modo a ter sua ordem cronológica omitida. Foram utilizadas as letras “A”, “B”, “C”, “D”, “E”, “F”, “G” e “H” para designar os vídeos, aleatoriamente distribuídos nessas posições. A nova ordem criada, com as letras correspondendo ao título dos registros, foi a mesma para todos os avaliadores.

#### 4.5 Entrevistas semiestruturadas sobre as seções individuais de estudo

As entrevistas realizadas com os três avaliadores convidados foram realizadas de maneira individual, pessoalmente ou por meio do programa de videoconferência *Skype*.

Foram realizadas duas entrevistas com cada avaliador, sendo uma delas realizada após concluída a etapa de estudo individual da obra e a outra após a performance da mesma.

Para o roteiro foram realizadas duas versões piloto, as quais foram testadas com meu orientador assistindo aos vídeos. Após os melhoramentos nas versões iniciais, foi utilizado para as entrevistas o padrão abaixo, que era perguntado sobre cada registro:

Acerca do registro “X”:

a) Considerando que os registros em áudio e vídeo documentam o processo de aprendizagem da obra, como tu organizas cronologicamente as seções de estudo?

b) Poderia justificar motivos que o levaram a tal posicionamento?

c) Foi verificada alguma(s) melhora(s) na execução da obra no registro, se comparada ao áudio vídeo classificado como anterior? Poderia descrevê-la(s)?

d) Foi verificada alguma(s) piora(s) na execução da obra no registro, se comparada ao áudio vídeo classificado como anterior? Poderia descrevê-la(s)?

e) Poderia tecer mais algum(s) comentário(s) sobre o registro, levando-se em conta aspectos como controle técnico-digital, respiratório, sonoridade/emissão, articulação, dinâmica, afinação, vibrato, expressividade e quaisquer outros parâmetros que julgar relevantes?

Ao fim das perguntas sobre cada uma das seções individuais de estudo, era solicitado ao avaliador entrevistado que tecesse comentários e sugestões, para que estes pudessem ser incorporados à pesquisa.

## 5. RESULTADOS

### 5.1 Estudo individual sobre a obra

Conforme comentado anteriormente no capítulo 3, disponibilizei os registros em áudio e vídeo de minhas seções individuais de estudo na plataforma virtual YouTube, desordenados cronologicamente e com os nomes fantasia “A”, “B”, “C”, “D”, “E”, “F”, “G” e “H”, e enviei a três avaliadores, professores de universidades federais do Brasil com cursos de bacharelado em música, sendo dois deles flautistas com experiência na performance de obras de Dimitri Cervo e o terceiro, o compositor da obra.

Embora Dimitri Cervo tenha participado do processo a partir da segunda etapa, ensaios com o compositor ao piano, nesta etapa de estudo individual ainda não ocorrera qualquer tipo de contato com o compositor.

Para fins de manter a identidade dos avaliadores anônima, utilizarei os pseudônimos “Avaliador 1”, “Avaliador 2” e “Avaliador 3” para me referir a estes.

Para melhor entendimento das seções individuais de estudo, abaixo pode ser visto o quadro com a classificação de suas informações:

Nome do registro da seção de estudo individual ao instrumento	Data da gravação	Duração	Utilização de metrônomo
B	14/04/2016	08:20'	Não
H	14/04/2016	17:36'	Sim
D	19/04/2016	6:38'	Sim
E	05/05/2016	12:20'	Sim
C	05/05/2016	11:30'	Sim

A	02/06/2016	8:20'	Não
F	02/06/2016	8:19'	Não

Quadro nº3. Seções de estudo individual ao instrumento.

Abaixo, o gráfico comparando todas as ordens definidas pelos avaliadores e a ordem cronológica na qual as seções de estudo aconteceram, assim como o cruzamento de resultados entre as avaliações individuais dos avaliadores sobre minhas seções de estudo e minhas anotações em diários realizadas instantaneamente após a gravação dos registros:

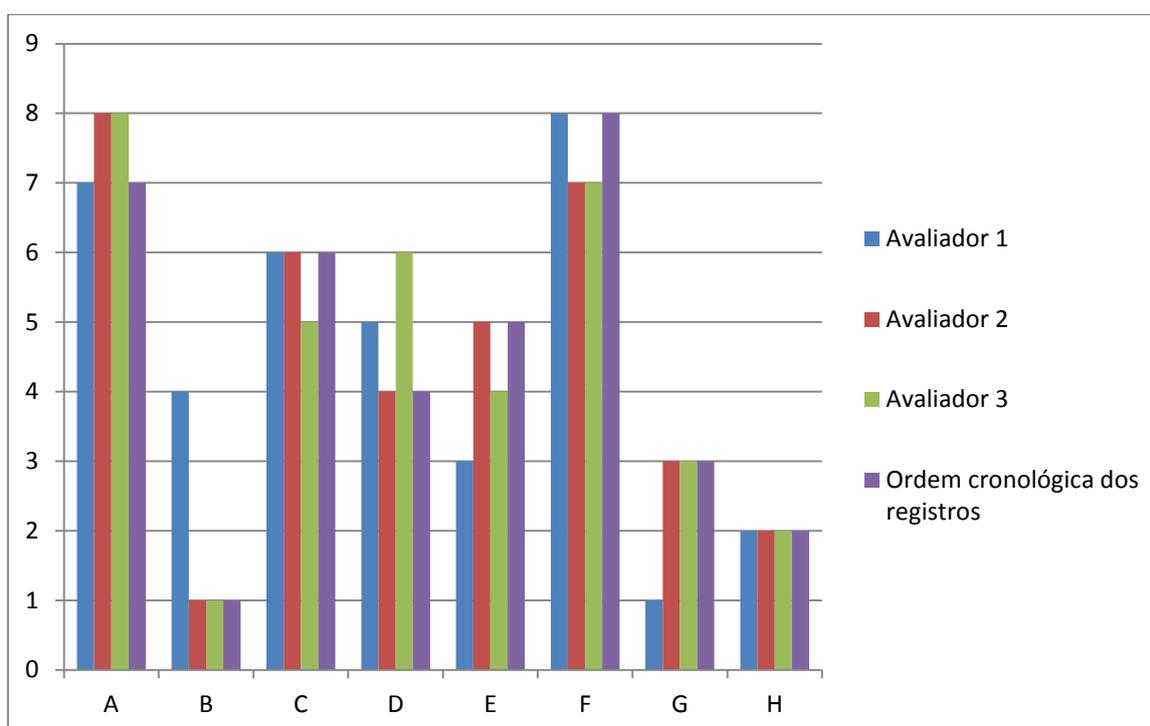


Gráfico nº1. Ordem cronológica das seções de estudo e resultado dos avaliadores.

Embora tenha sido solicitado aos avaliadores externos que comentassem sobre uma possível ordem cronológica dos registros em áudio e vídeo, de forma alguma o presente trabalho teve como intuito testar a capacidade de acerto dos entrevistados. Além disso, embora a ordem acusada pelos avaliadores seja um dos indicativos observados na pesquisa, entendo que as principais contribuições recolhidas em entrevista foram as considerações dos avaliadores sobre cada seção, assim como o processo como um todo.

No que diz respeito ao registro “B”, trata-se da primeira seção de estudo realizada sobre a obra e assim classificada pelos Avaliadores 2 e 3, e classificada como sendo a quarta gravação pelo Avaliador 1.

Este registro traz uma característica interessante no sentido de que se tratou de uma primeira leitura da obra, sobre a qual eu não havia desenvolvido estratégias para a resolução de possíveis problemas que viessem a aparecer.

Conforme pode ser observado em minhas anotações no primeiro diário de estudo, simplesmente procurei tocar a obra da forma que fosse possível no momento: “Acredito que tenha sido uma boa leitura, os problemas aparentemente também não são misteriosos então pode ser fácil resolvê-los”.

Possivelmente por esse motivo tenha se tratado do registro com maior divergência entre os avaliadores, no qual o Avaliador 1 julgou pertencer a uma posição três patamares posterior quando comparada à avaliação dos avaliadores 2 e 3.

Talvez também por esse motivo, o registro tenha sido observado como “[...] com uma relativa fluência” (Avaliador 1), assim como um registro no qual “A seção lenta passou a ganhar um fraseado melhor” (Avaliador 1).

Em consonância aos comentários do Avaliador 1 sobre o registro “B”, o Avaliador 2 coloca:

Coloco esse vídeo como o primeiro considerando que tu tenhas uma boa leitura à primeira vista. [...] Achei, para uma leitura, muito musical. Tu és um aluno que tem também uma boa leitura musical, uma facilidade técnica, já tem a técnica no lugar. É um bom ponto de partida, musical, já com ideias musicais. (AVALIADOR 2)

Outro ponto recorrente nos relatos dos Avaliadores foi o uso do metrônomo como ferramenta para o aprendizado da música, onde:

[...] no momento em que tu faz com o metrônomo, fica tudo bastante quadrado. Então eu acho que talvez tu tenha te soltado um pouco mais pelo fato de não ter o metrônomo. (AVALIADOR 1)

Sobre isto, Avaliador 2 diz que “[...] é mais solto e musical que com o metrônomo, embora que sem muita direção”, reforçando as ressalvas do Avaliador 1 sobre a utilização do metrônomo da forma como foi conduzido em meu processo para o aprendizado da obra.

No que diz respeito a aspectos a ser aprimorados neste registro, Avaliador 2 comenta que

[...] o tempo flutuou um pouco, tu não sabias o lugar das viradas de páginas, há algumas trocas de notas, algumas perdas de notas... [...] é mais solto e musical que com o metrônomo, embora que sem muita direção. Algumas dúvidas também, porque me parece que tu estás lendo o momento, não sabe o que vai vir depois. (AVALIADOR 2)

Neste sentido, Avaliador 3 diz que:

A articulação bem *detaché*, sem muito cuidado, e muitos erros, tanto de digitação quanto de notas, de ritmo... ainda a impressão que eu tive foi de praticamente uma leitura. [...] Acho que esse que coloquei como o primeiro está muito “cru” ainda. A afinação está estranha... como se estivesse ainda “tateando” a música. A articulação também muito mole, problemas de ritmo, ainda descobrindo as notas mesmo. Então não há muito o que tecer mesmo, esse aí eu achei o que está mais deficiente. (AVALIADOR 3)

Sobre estes pontos levantados pelos avaliadores, pode ser observada certa concordância com minha auto avaliação acerca do registro realizada em diário de estudo, onde coloco:

Senti que errei muitas notas, tive pouco controle do som nas dinâmicas *p* e *pp* e não tinha noção de tempo, relacionada à regularidade rítmica e contagem de compassos. [...] Me senti um pouco pressionado por saber que havia um vídeo sendo feito e que, posteriormente, seria assistido por avaliadores. Também me senti um pouco desconfortável por não estar com um bom controle do som nas diferentes dinâmicas, no que diz respeito a timbre e afinação. (PAGLIOSA)

No que diz respeito às estratégias a ser utilizadas após esta experiência, escrevo em meu diário de estudo:

Poderia ter me mantido concentrado no que fazia ao invés de ficar mentalmente me “auto avaliando”, até porque isso é algo que acontecerá de qualquer forma, independente de eu ficar mentalmente dialogando “comigo mesmo”. Também poderia ter apoiado mais (musculatura abdominal) enquanto tocava, e com isso acredito que teria melhorado meu controle. Também poderia ter feito um aquecimento da sonoridade e trabalhado a obra lentamente com o metrônomo. (PAGLIOSA)

No que diz respeito a um plano futuro, para o caso de acontecer novamente os mesmos problemas, relato que “Procurarei me concentrar no que estou fazendo e usar mais o apoio” (PAGLIOSA).

Acerca do registro “H”, este se tratou da segunda seção individual de estudo gravada dentro da ordem do processo de aprendizagem, e foi assim classificada por todos os três avaliadores.

Avaliador 2, quando perguntado sobre aspectos que observou como melhoras no registro, comenta:

Mais foco, está mais sólido, com um tempo mais baixo para maior solidez técnica, maior precisão. Há menos dúvida e já se sabe o que virá pela frente. [...] Neste inicia o uso da ferramenta do metrônomo para aprimoramento da solidez técnica e rítmica. (AVALIADOR 2)

Segundo Avaliador 3:

[...] acho que quando você coloca o metrônomo você começa a melhorar a sua leitura, a sua destreza na organização de dedilhados, inclusive as respirações ficam mais claras. (AVALIADOR 3)

No que diz respeito às minhas anotações em diários de estudo, comento:

Me senti um pouco mais natural e unificado com o que acontecia. Também estava mais confortável com meu corpo e a música parecia responder melhor. [...] Acho que entre os pontos positivos estão eu ter me sentido melhor com o resultado sonoro que saía do instrumento, com isso me pareceu que tive um ligeiro aumento de concentração e resultados. [...] Poderia dizer que aprendi alguma coisa, e para mim isso faz um estudo ter valido. Como meus objetivos estão sendo registrados, acredito que seja questão de tempo poder atingi-los. (PAGLIOSA)

Acerca dos pontos negativos observados pelos avaliadores em suas avaliações, Avaliador 1 relata:

Tem os mesmos engasgos no início, assim como G, o tema inicial aparece correto a primeira vez, e depois começa a suprimir a colcheia. [...] Neste registro parece que foi o momento em que tu incorporou esta falha, digamos, de suprimir a colcheia no teu processo. (AVALIADOR 1)

Quando questionado sobre a melhora entre este registro e o anterior, Avaliador 1 relata “Não vi muita melhora”, e acerca de aspectos como sonoridade, expressividade, afinação e dinâmica, diz que “Passou a te preocupar mais com essas coisas nos vídeos finais. Acredito que aqui não estavas muito preocupado com isso”.

Ainda sobre estes aspectos, Avaliador 2 diz:

O som está mais bruto, há mais perda de foco, erros, indefinição, dúvidas, paradas... Está em um processo bem simples, e vai melhorando pouco a pouco todos os parâmetros. (AVALIADOR 2)

Quando perguntado sobre pioras observadas entre este registro e o anterior, Avaliador 2 relata:

Sim. Está menos musical, e eu preferiria o B que o H e talvez todos os outros, até o C. Porque o B está mais musical e solto. Mesmo que haja algumas indefinições quanto a notas, está mais musical, só menos sólido tecnicamente, o que perde também um pouco de foco... Mas soa mais musical. [...] Então se perde em musicalidade, direção, entendimento musical, porque está sendo marcado cada colcheia e se perde o todo da obra. (AVALIADOR 2)

Sobre isto, Avaliador 3 comenta:

Está com o metrônomo, é o mais lento de todos, com a leitura mais básica, muitas interrupções, muda o tempo do metrônomo no lento... [...] Parece que você interrompe mais. Como o anterior foi sem o metrônomo, a estabilidade e ritmo não importou muito... como o metrônomo, para mim, estava te incomodando em relação à leitura, você interrompe mais e muda o metrônomo, para pra escrever... eu diria que foi uma performance com menos fluidez que a primeira. (AVALIADOR 3)

No que diz respeito aos registros realizados em meus diários de estudo, comento que:

[...] acredito que poderia ter sido mais afinado, com mais dinâmicas e empregadas nos momentos em que estava indicado na partitura, ter conseguido um melhor resultado e com mais expressividade e intencionalidade no momento em que a obra tem a indicação “pacífico”. (PAGLIOSA)

Acerca das impressões dos avaliadores sobre minhas estratégias de estudo, Avaliador 3 comenta que:

[...] ainda está buscando uma estratégia de como estudar com o metrônomo. Você escreve na página, achei isso interessante. É o único o qual você escreve na parte, que parecia ser algum detalhe para não ser esquecido mais para a frente. (AVALIADOR 3)

Acerca deste aspecto, pode ser observado em minhas anotações nos diários de estudo:

Aqueci um pouco antes de iniciar e estudei a obra com o metrônomo em um tempo abaixo do real, [usei um tempo que correspondeu a] cerca de 25%. [...] Poderia ter me preocupado menos e relaxado mais minha região dos lábios. [...] Relaxarei os lábios, me concentrarei e permitirei que a situação siga acontecendo mesmo que o som não esteja perfeito, porque foi nesses momentos (de “permissão”) que notei significativas melhoras em meu desempenho. (PAGLIOSA)

No que diz respeito ao registro posteriormente intitulado como “G”, este foi classificado pelo Avaliador 1 como sendo o primeiro na ordem do processo

de estudo, assim como sendo o terceiro pelos Avaliadores 2 e 3. A seção de estudo tratou-se da terceira dentro da sequência de registros.

Entre os aspectos apontados pelos avaliadores acerca de “G”, Avaliador 1 comenta sobre a ausência do erro cometido durante o processo de estudo da obra, onde foi realizada a leitura dos ritmos com uma colcheia valendo a metade de seu valor:

Parecia realmente a primeira leitura. E é o único registro em que o tema inicial aparece correto, sem o erro que passou a ocorrer, da supressão da colcheia. [...] Me pareceu que estavas bem preocupado com as notas e o ritmo. Não estava pensando muito em fraseado nem nada. Só questão de acertar nota e ritmo. (AVALIADOR 1)

Quando questionados sobre os aspectos considerados como positivos, o Avaliador 2 cita que:

[...] aspectos em geral. Há melhora no tempo, melhora de foco e fraseado. Eu vejo todo o teu processo de aprendizagem como uma curva ascendente, influenciado pelo metrônomo, que influencia mais o parâmetro do fraseado da música. Mas vejo todo ele como um crescendo. (AVALIADOR 2)

No que diz respeito às observações realizadas pelo Avaliador 3 em entrevista, este comenta que:

Ele está uma leitura um pouquinho melhor do que o “H”, que é uma leitura ainda muito básica em um tempo muito lento. Então eu acho que o “G” é uma melhoria em relação ao “H”, porque você já está mais familiarizado com as notas, com a digitação, e o tempo ainda está um pouquinho mais rápido que no anterior. (AVALIADOR 3)

Além disto, tece comentários sobre a expressividade, onde diz:

Apesar de você estar ainda com problemas de dedilhado, eu achei muito interessante a expressividade. Estava com uma coisa legal na parte melódica com o vibrato e acho que quando você colocou no metrônomo acabou perdendo um pouquinho uma coisa que estava espontânea na expressão ali no “G”.  
Eu gostei da expressividade e da afinação. Talvez porque você não tenha tentado fazer tão piano no “G” como tentou posteriormente, no “E”. Então achei que estava mais expressivo e com uma afinação melhor. (AVALIADOR 3)

Em meus relatos registrados em diários de estudo, comento que “[...] me senti bem pois pude ter mais apoio e concentração durante a execução, e com isso senti conforto e satisfação no que diz respeito ao som e emissão”.

Além disso, comento que:

Acredito que a parte boa tenha sido ir 'melhor' nos pontos que havia observado nas outras situações de estudo, anteriores. [...] Poderia dizer que foi uma situação de estudo bem sucedida: havia uma situação controlada, eu pude avaliar meu progresso em relação a itens que havia observado e estabelecer novas metas. (PAGLIOSA)

No que diz respeito aos aspectos negativos do registro, Avaliador 1 comenta que “[...] estava bem lento, com o metrônomo, e havia engasgos no início.” Sobre isto, Avaliador 2 comenta que:

O metrônomo está lento, há paradas com dúvidas, o fraseado está bem plano, dúvidas na relação da articulação, com erro no foco das notas e fraseado mais retilíneos, as oitavas duras e retilíneas, sem direção. (AVALIADOR 2)

Neste sentido, Avaliador 3 comenta que o registro “Está bastante cru”, e pode ser observado em meus diários de estudo comentários que são coerentes com as impressões dos avaliadores:

Toquei a obra em um andamento reduzido (colcheia = 33). [...] [Enquanto tocava] Pensava sobre alguns erros que cometia, especialmente no que diz respeito à contagem de compassos de pausa e virada de folha. [...] surgiu a preocupação com dinâmica, que não havia sido muito evidenciada até agora em meus estudos. [...] Poderia ter sido mais cuidadoso com as dinâmicas da obra e aprimorar meu controle sobre o apoio e a sonoridade de forma a não precisar “investir” tanta atenção nessas coisas. [...] Procurarei exagerar mais as dinâmicas. (PAGLIOSA)

No que diz respeito ao registro “D”, trata-se do quarto registro realizado no processo de estudo da obra “Pattapiana”, e classificado como de número 4 pelo Avaliador 2, número 5 pelo Avaliador 1 e número 6 pelo Avaliador 3.

Acerca dos pontos positivos observados na avaliação dos avaliadores sobre o registro, Avaliador 1 diz que “Me pareceu mais avançado que o ‘B’”, enquanto que Avaliador 2 coloca:

[...] o vídeo anterior – G – tem mais paradas, para a música para ver o que vai fazer, por dúvidas. O tempo é mais lento, e o foco das oitavas foi melhorado também. (AVALIADOR 2)

Segundo Avaliador 3, o registro “D” “[...] apresenta mais detalhes, com dinâmica, afinação [...]”, assim como “[...] a articulação está um pouquinho melhor nesse.”

Segundo o Avaliador 3, “Aparece também o vibrato no lento, que pra mim torna mais expressivo. E falta a parte final da peça. Eu achei que você evoluiu, apesar de não ter tocado a peça inteira.” Além disso, complementa:

Então em relação ao anterior [o Avaliador 3 está se referindo ao vídeo “C”] eu achei que as melhoras foram mais detalhes musicais, mais dinâmicas, melhor afinação, mais notas certas, mais expressivo... que é como eu estava te falando, acho que o que é desenvolvimento depende do que é importante para a pessoa. Para mim, essa parte expressiva é muito importante. Então o que foi pra mim a grande diferença entre o “C” e o “D” foi nas partes melódicas, o lento, com mais vibrato, com mais expressividade, e fazendo esse contraste. E achei também melhor a afinação, apesar de isso ainda estar com um descontrole nos fortes... e mais detalhes mesmo: de articulação, de acentos, e de questões musicais. (AVALIADOR 3)

No que diz respeito à comparação entre a avaliação realizada pelos avaliadores entrevistados e minhas anotações em diários de estudo sobre as características apontadas, podem ser tratados pontos em comum, como é o caso de uma maior preocupação com a dinâmica da obra.

Baseado em minha seção de estudo anterior, intitulada “G”, na qual notei a falta de dinâmicas na forma como estava tocando a obra, descrevo em meu diário sobre o que procurei fazer em minha seção de estudo “D”, onde relato que “Realizei um estudo da obra enfatizando questões de dinâmica”. E ainda sobre esse aspecto:

Um fator positivo é que, embora tenha se tornado desafiador incluir o elemento “dinâmica” com mais ênfase, consegui fazer ajustes durante o estudo para superar parcialmente as dificuldades. [...] Acho que foi uma boa experiência no sentido de me tirar da zona de conforto. Pude descobrir uma faceta que não estava explorando e precisa ser aprimorada.

Acerca dos elementos a ser trabalhados, o Avaliador 2, tece comentários que se focam sobre o aspecto sonoridade, onde:

Tudo está menos: menos articulação, menos foco, mais plano, aparenta mais leitura, está mais inseguro, precisa de um foco menor, teve menos ajuste da embocadura e da velocidade do ar e está com menos direção. (AVALIADOR 2)

Sobre este aspecto, Avaliador 3 coloca que “[...] quando você articula, tira um pouquinho o centro do som, e quando você articula algumas vezes ‘estoura’ [emite alguma nota da série harmônica que não a escrita na partitura] as notas para cima.”

Além disto, faz uma avaliação que vai muito coerente ao registro realizado no diário, sobre minha tentativa de incorporar a dinâmica à minha performance da obra, onde:

Eu acho que esse registro especialmente foi onde a parte expressiva do seu trabalho começou a aparecer. Por isso eu acho que essa questão de os fortes terem ficado mais altos [em relação à afinação] se dá em função de que você liberou mais o ar. Então tem esse contraste da peça toda, um começo muito articulado... e de repente essa parte mais melódica da peça apareceu mais claramente. (AVALIADOR 3)

Sobre isto, comento em meus diários que “Percebi que a afinação e qualidade de som foram afetadas em função deste elemento – dinâmica – estar sendo abordado”. Além de que:

Acredito que tenha sido negativo minha piora na afinação e sonoridade, causadas pela tentativa de criar mais nuances de dinâmica. Também errei o tempo em alguns compassos no início da obra. (PAGLIOSA)

No que diz respeito à forma como pretendo dar sequência ao estudo da obra, coloco:

Poderia ter feito um estudo das dinâmicas mais afinação, com o uso de uma fonte fixa na nota sol (tônica). [...] Poderia diminuir o plano de dinâmica no qual estou trabalhando, para ter mais “espaço” para crescer, quando necessário. (PAGLIOSA)

A seção de estudo cujo registro de áudio e vídeo foi posteriormente intitulada como “E” foi avaliada pelo Avaliador 1 como tendo sido gravada em terceiro lugar, em quinto lugar pelo Avaliador 2 e em quarto pelo Avaliador 3. A seção de estudo foi realizada em quinto lugar na ordem do processo.

Aparentemente, acerca dos aspectos apontados pelos avaliadores em entrevista, todos tiveram uma avaliação deste registro como sendo pouco expressivo, um registro intermediário no processo de construção da obra.

Segundo o Avaliador 1, “Com metrônomo. Um pouco mais fluente, sem erros e engargalos de notas. Em um andamento mais lento. Então me pareceu ser mais adiantado do que os H e G”, além de que “A afinação me pareceu boa no geral, em todos os registros.” O Avaliador 2 tece os seguintes comentários: “O metrônomo está mais rápido... a diferença (quanto aos outros vídeos) é pouca”, e não desenvolveu comentários extras sobre o registro, como havia fazendo até o momento.

Também com breves comentários, o Avaliador 3 diz sobre o registro “E” que “[...] ele ainda era um estudo com o metrônomo, estava muito lento - ainda

um pouco mais que uma leitura [...]”. Acerca de informações contidas nos diários e que possam ser relacionadas às impressões dos avaliadores sobre o registro, pode ser destacado que:

Estava pensando em algumas coisas que não considero produtivas (sem relação com a música) e outras que são uma tentativa de melhorar o desempenho, embora duvide que tenham sido eficazes. [...] Errei notas e não tive uma alta qualidade o tempo todo. [...] Foi um estudo desconcentrado, acho que isso me privou de muitas coisas boas. (PAGLIOSA)

Portanto, pode ser notado que justamente o registro no qual me sentia menos concentrado e motivado foi aquele avaliado pelos avaliadores como sendo pouco expressivo. Sobre isto, o Avaliador 2 ainda comenta que “o fraseado é mais plano”, enquanto que o Avaliador 3 diz:

Apesar de o “G”, o anterior, estar sem proporção [rítmica entre a parte lenta da obra e as rápidas], eu achei que ele está mais expressivo na parte melódica, comparado ao vídeo “E”. (AVALIADOR 3)

Quando, durante a redação de meus diários, me questiono sobre o que poderia fazer acerca dos aspectos que considere como passíveis de aprimoramento, coloco que irei procurar “aumentar o [tempo do] metrônomo, para ajudar na concentração e motivação”, além de “procurar me concentrar mais”.

Acerca do registro “C”, este foi realizado na sexta seção de estudo, assim classificado pelos avaliadores 1 e 2 e classificado como quinto na ordem pelo Avaliador 3.

Um aspecto que chamou a atenção dos avaliadores foi o andamento deste registro. Quando perguntado sobre o que levou à escolha do posicionamento acerca desta seção de estudo, Avaliador 1 coloca:

Em função do metrônomo estar mais rápido que o vídeo “D”. Percebi que houve erro de algumas notas na leitura, o que não aconteceu nos outros, talvez em vista deste andamento mais rápido. [...] A melhora está em estar mais próximo do andamento real da peça. (AVALIADOR 1)

Também acerca deste aspecto, Avaliador 2 tece os seguintes comentários:

Ali tu estás trabalhando com o metrônomo, em um andamento mais rápido, e dos registros com metrônomo é o que tem mais foco [...] O metrônomo enfatiza a técnica, a perfeição do ritmo. E considerei que

os vídeos finais estão bem consolidados ritmicamente e tecnicamente. O vídeo anterior [o Avaliador 2 está falando sobre o registro “E”] ainda tem alguns gestos não musicais, alguns intervalos mais “duros”, algumas trocas de dedos, e tem desencanaixe com o metrônomo. Enquanto esse - C - está mais rápido e mais seguro. [...] Há uma melhora progressiva durante o processo. (AVALIADOR 2)

Ainda se tratando do andamento realizado na seção de estudo “C”, Avaliador 3 diz que:

Você usa o metrônomo para trabalhar, e ainda está bem lento. Mas já tem mais notas certas [...] Acho que está com mais controle digital, tem mais notas certas [...] o tempo bem lento, que eu vi que você estava trabalhando alguma coisa com o metrônomo, de regularidade. (AVALIADOR 3)

Avaliador 3 ainda comenta que “Eu vi que você faz já a peça inteira, porque no anterior você interrompeu o metrônomo, a execução, tem muitas notas faltando, e você não toca no [registro] anterior a peça inteira.”

Observando os diários de estudo que havia realizado na seção de estudo “C”, minha estratégia para este registro realmente enfatiza o andamento e o uso do metrônomo, onde: “Toquei a obra em andamento mais acelerado, cerca de semínima = 85 [com o metrônomo marcando a divisão em colcheias]”.

No que diz respeito ao senso que fiz da seção de estudo, comento que:

Me senti muito melhor: mais entusiasmado, me divertindo, mais concentrado e me expressando mais. Não pensei muito, mas quando pensava era em coisas como ‘se concentra!’ [...] Deu certo ter tocado a obra em andamento mais rápido! [...] Foi um bom estudo. (PAGLIOSA)

Acerca de aspectos a serem aprimorados, o Avaliador 1 comenta sobre “a colcheia que [...] passou a ser suprimida no tema inicial”. Outra observação dos aspectos que, na avaliação dos avaliadores, precisariam ser ajustados, é a do Avaliador 2, quando diz:

[...] a dinâmica ainda – também influenciada pelo metrônomo – está mais retilínea [...] O fraseado ainda também está plano, influenciado pelo metrônomo. (AVALIADOR 2)

Desta forma pôde ser notado novamente a recorrência das considerações dos avaliadores sobre a forma como utilizei o metrônomo no aprendizado da obra, a qual não consideraram a ideal. Ainda quanto a isto, Avaliador 3 diz:

Acho que está com mais controle digital, tem mais notas certas, pouca dinâmica e ainda me incomodou bastante a afinação que está

um pouquinho fora. E o tempo bem lento, que eu vi que você estava trabalhando alguma coisa com o metrônomo, de regularidade. (AVALIADOR 3)

Talvez um aspecto que tenha causado parte dos pontos negativos apontados pelos avaliadores possa ser observado nos diários realizados sobre aquele estudo, onde comento que “Ainda cometo erros por falta de concentração” (PAGLIOSA).

Quando me questiono sobre o que poderia ter feito acerca dessas observações, coloco que deveria buscar “ficar mais alerta”, assim como “Seguir buscando formas de adaptar o estudo para ter mais rendimento e concentração” (PAGLIOSA).

Neste caso, é válido observar o diário que eu havia realizado sobre o registro anterior (“E”), onde a característica de eu buscar por maior atenção durante a prática já é comentada:

Estava pensando em algumas coisas que não considero produtivas (sem relação com a música) e outras que são uma tentativa de melhorar o desempenho, embora duvide que tenham sido eficazes. [...] Errei notas e não tive uma alta qualidade o tempo todo. [...] Foi um estudo desconcentrado, acho que isso me privou de muitas coisas boas (PAGLIOSA).

Quando me questiono (no diário realizado acerca do registro “E”) sobre o que poderia fazer acerca dessas observações, coloco que irei procurar “aumentar o [tempo do] metrônomo, para ajudar na concentração e motivação”, além de “procurar me concentrar mais” (PAGLIOSA), o que de fato foi feito, embora não tenha resolvido integralmente o problema de forma imediata.

O registro intitulado como “A” foi realizado em penúltimo lugar durante as seções de estudo da obra, o registro foi avaliado como sendo o sétimo pelo Avaliador 1 e o oitavo pelos avaliadores 2 e 3.

Pôde ser observado que dois dos avaliadores (1 e 2) utilizaram a palavra “fluência” para descrever suas impressões sobre o vídeo. Aparentemente, o registro foi considerado como tendo naturalidade pelos avaliadores, como mencionado pelo Avaliador 2: “Estava mais solto, mais musical, com mais direção...”.

Outro aspecto apontados pelos avaliadores entrevistados foi a sensação de acabamento do registro, no qual colocam: “[...] o fraseado está bom, o andamento está bom... A concepção da peça como um todo já está bem clara [...] Os vídeos finais estão musicalmente maduros.” (AVALIADOR 1).

Ainda no que diz respeito ao aspecto acabamento musical, citado pelos avaliadores, o Avaliador 2 comenta:

Considerarei que musicalmente foi o melhor acabado. Havia mais direção, mais fraseado, a articulação estava mais no lugar, o tempo no qual está tocando, a segurança, estava mais fluente, os intervalos tocados, o foco do som, e estavas mais desprendido da partitura. [...] está muito bom, com tudo já muito no lugar, o tempo já está mais próximo do colocado pelo compositor. [...] a afinação está boa, desde o primeiro melhorou muito, chegou em um nível bem bom. Em alguns vídeos o ré da terceira oitava, que é bastante tocado, está um pouquinho baixo. Mas isso foi corrigido, a afinação da terceira oitava está muito boa. (AVALIADOR 2)

Segundo o Avaliador 3:

[...] achei que esse estava melhor, com a articulação mais controlada, a afinação também... Eu fiquei um pouco na dúvida com as últimas duas, mas achei que nessa no final você varia mais o vibrato, faz alguns acentos... então achei que em termos de incorporação dos elementos musicais esse está mais completo. [...] está com mais variedade de vibrato e mais controlado. Porque achei que o outro vídeo está rápido demais, e esse está um pouco menos, que eu entendo como tendo mais controle e as coisas mais no lugar. (AVALIADOR 3)

Sobre estes aspectos, são observadas as seguintes anotações em diários de estudo realizados imediatamente após a seção de estudo:

Procurei tocar a obra simulando uma performance. [...] Pensava e me sentia bem, as coisas funcionando... tudo ok, embora os erros. [...] [quando descrevendo o que havia sido bom na experiência:] a articulação, som, condução [do fraseado], dinâmicas (embora pudessem estar melhor). [...] Foi bom, talvez o melhor até agora. Mas eu queria mais, queria que estivesse pronta (PAGLIOSA).

No que diz respeito aos aspectos a serem melhorados observados pelos avaliadores no registro, o Avaliador 1 comenta: “Notei que tu estavas estudando errado, suprimindo uma colcheia no tema. Só tem, eu acho, um vídeo que tu não faz isso (suprimir uma colcheia no tema).”

Sobre isto, comento em meu diário de estudo onde falo sobre o primeiro encontro com o compositor:

[...] foi realizado um ensaio da redução da obra para flauta e piano feita a meu pedido pelo compositor e com o mesmo ao piano. Me senti muito frustrado num primeiro momento porque realmente senti muita dificuldade em entender as alternâncias de compassos da obra; ainda assim, com um pouco de perseverança, pudemos ter um bom ensaio. A partir dessa experiência pude notar que minha atenção deve agora ser dirigida para entender a estrutura da obra, suas entradas e a contagem dos compassos, mais do que a questão mecânica do meu instrumento, que já considero encaminhada (PAGLIOSA).

No que diz respeito ao parâmetro sonoridade, os avaliadores tecem comentários acerca de pontos a serem aprimorados:

Quando se vai para o registro grave, sinto que tu perde um pouco do foco, e deverias utilizar mais a embocadura para direcionar o ar para baixo. Deveria ser trabalhado melhor os saltos em intervalos compostos, para alcançar o salto mais corretamente, ter mais foco. Nos agudos a articulação também precisaria de um pouco mais de trabalho, criar algum exercício abstrato para melhorar a articulação dos intervalos articulados da terceira oitava. [...] Basicamente o que eu estou pensando é no foco, direção da frase... (AVALIADOR 2)

Acerca da sonoridade, o Avaliador 3 comenta que “[...] achei que no agudo, quando você tentava fazer piano nos trechos melódicos, achei um pouquinho preso”, e complementa:

Na verdade você tentou fazer mais dinâmica perdeu um pouco a expressividade do agudo nas partes lentas [...] Eu acho que esse problema que eu vi, no caso do agudo, é porque você realmente tentou fazer mais piano e na realidade sacrificou um pouquinho a sonoridade. (AVALIADOR 3)

O registro intitulado como “F” tratou-se do realizado como último no processo de estudo individual na construção da performance e assim classificado pelo Avaliador 1, bem como sendo o penúltimo pelos avaliadores 2 e 3.

Segundo o Avaliador 1, “Ele me pareceu bem fluente. [...] Rápido, já quase no andamento. Com as ideias bem acabadas.” O Avaliador 1 não aprofundou mais seus comentários sobre o registro além de comentar sobre o elemento “Fluência”, que chamou sua atenção.

Para o Avaliador 2, o registro:

Não tem metrônomo, tem mais controle. O tempo está muito bom e está bem focado [refere-se ao som] [...] O vídeo anterior, “C”, está influenciado pelo metrônomo. Torna mais sólido tecnicamente mas menos musical. Enquanto o “F” está com mais foco, menos dúvidas

de notas e mais sólido, com mais controle, mesmo que o outro tenha metrônomo. (AVALIADOR 2)

Em seus comentários, Avaliador 3 cita:

Ele já está sem metrônomo, mais rápido, embora não tanto quanto o “A”, já mais *staccato* e com uma articulação melhor... mas ele apresenta, para mim, pouca variação de vibrato e de sonoridade nas partes melódicas. E acho que ele está com a afinação melhor. (AVALIADOR 3)

No que diz respeito às anotações realizadas em diários de estudo, pode ser visto que esse foi o ponto onde eu deliberadamente observei que precisava de mais prática, onde havia chegado em um patamar no qual as seções pausadas com momentos de reflexão haviam me proporcionado certo tipo de ganho e agora gostaria de ter mais tempo para tocar sem interrupções, mais trabalho mecânico ao instrumento.

Sobre isso, comento que havia feito a mesma experiência que na seção de estudo anterior, “A”, “[...] dentro da ideia de praticar mais.”, assim como a avaliação de que “Foi o mesmo que antes [no registro “A”], só que melhor” (PAGLIOSA).

Complemento dizendo sobre o que mais poderia ter feito, onde digo que “Não sei se mais do que isso... Estava relaxado, confiando em mim e focado. Poderia ter praticado mais, apenas.”, bem como quando falo sobre meu plano de ação para seguir aprimorando minha performance: “Praticar mais” (PAGLIOSA).

Sobre aspectos a serem aprimorados, o Avaliador 1 cita que “Há um erro em 58 segundos de vídeo.”, o Avaliador 2 diz que “Talvez o controle rítmico do vídeo ‘C’ esteja mais estável em função do uso do metrônomo.” e o Avaliador 3 cita que “[...] ele apresenta, para mim, pouca variação de vibrato e de sonoridade nas partes melódicas.” O Avaliador 3 ainda coloca:

[...] está com menos variação de som e vibrato, de caráter do lento. Embora em questões técnicas esteja melhor. [...] Houve uma melhora sensível na afinação. (AVALIADOR 3)

Em auto avaliação nos diários de estudo, considero que fui “[...] bem em geral, pena os erros de notas” e, novamente, quando me questiono quanto aos

aspectos negativos, coloco: “Errei notas” (PAGLIOSA). Quando observado o diário anterior, acerca do registro “A”, coloco que:

Poderia ter estudado mais, eu acho. Acabo espaçando demais o tempo de prática para não fazer muitos vídeos, e acho que isso é um erro. [...] (PAGLIOSA)

Desta forma, neste momento de meu processo eu concluía que estava em outro momento na construção da performance desta obra, onde pode ser notada a decisão de maior volume de trabalho individual ininterrupto sobre a obra como estratégia para meu plano de ação.

Ao fim de cada entrevista, pedi aos avaliadores que estes fizessem considerações sobre o processo como um todo. Entre os apontamentos do Avaliador 1 podem ser observados:

Acredito que tu deveria pegar trechos mais curtos para o estudo, e não a peça inteira. É uma peça que já repete muito, já tem uma natureza repetitiva. [...] Então se tu fizesse seções como por exemplo, apenas o tema inicial, fazer excertos dela, partes que representassem as dificuldades da obra completa, isso poderia ajudar. Fazer uma análise estrutural, encontrar um elemento de dificuldade, e depois procurar onde há um novo elemento de dificuldade técnica, focar nele. [...] Então acredito que se tu fizesse seções de estudo focadas em partes menores isso te ajudaria. (AVALIADOR 1)

Em seus comentários gerais, Avaliador 2 diz:

Eu faria um pouco diferente o processo. Não faria tão calcado no metrônomo. Usaria também, mas talvez em uma ou duas seções. E pensaria mais em manter a pulsação na cabeça, me desvincular do metrônomo. Gosto de trabalhar rápido. Acho importante trabalhar lento, colocar tudo no lugar, e depois trabalhar em menores trechos criando exercícios abstratos utilizando o material que está ali na música. E sem o metrônomo. Porque se o “B” é o primeiro, talvez tenha havido um retrocesso que não precisaria ser tão grande, musicalmente. E também quando se trabalha o estudo sobre um compasso já se usa a frase inteira, então trabalha já a parte musical que na leitura tu já mostrou e poderia ter sido aprimorada. E tem outras coisas que eu falei no vídeo final, como por exemplo trabalhar os movimentos da música em direção ao grave, eu não sei como está agora, mas talvez falte ali uma compreensão da técnica da embocadura da flauta. Mirar o ângulo um pouco mais pra baixo, pensar nesses parâmetros de embocadura e privilegiar o grave. Eu procuro sempre privilegiar o grave. Claro, quando se está tocando na terceira oitava o tempo todo, tudo bem. Mas quando se tem saltos, talvez tu pense assim, mas pensar a flauta de baixo para cima, principalmente quando tu tens intervalos grandes ou quando tu estás no grave, vai para cima e volta. Mas isso não acontece muito na música, é em um ou outro trecho que vem lá de cima e vai para baixo. Daí precisa uma compreensão para acontecer sempre: quando vier de cima para baixo, tu já muda a embocadura para o grave, a partir do ré médio, tu já está pensando na embocadura que irá fazer

no grave, que é uma embocadura com direção um pouco mais pra baixo, com um orifício um pouco maior... Privilegiar esse som no grave porque senão ele perde o foco quando vai ficando mais grave, e foi o que eu notei no teu melhor vídeo. Então talvez eu fizesse o processo um pouco diferente... Dependendo de como o professor trabalha, cada um vai dizer alguma coisa: “faz isso, faz aquilo”... Mas o importante é que melhorou muito do primeiro até o último, e esse está bem sólido com pequenos detalhes que precisam aprimorar. E sempre vai ter alguma coisa que precisa aprimorar. Então talvez isso: talvez menos ênfase no metrônomo e mais ênfase na interpretação da peça. A partir desse “A” tu já poderia partir para memorizar, interpretar, e *show off*, tocar para a plateia e pensar que tu estás tocando para a plateia, não focado na partitura. Que também é um processo de aprendizagem, que talvez tu já faça, de ficar menos vinculado à partitura e mais na parte aural, e pensar mais que tu estás tocando para o público, que tem pessoas que estão te observando e te ouvindo, o que também é um processo de aprendizagem. E tem relação com a memorização, colocar tudo dentro do piloto automático, não ter mais nenhuma preocupação e deixar fluir a música. (AVALIADOR 2)

Acerca destes aspectos, Avaliador 3 diz:

O que eu pude notar é que você teve um processo de estudo, que ele funcionou para algumas coisas. Eu tomei um susto quando ouvi à performance final [o avaliador entrevistado teve acesso ao vídeo da performance da obra realizada em meu recital de formatura], pois a diferença de tempo que você tem... A diferença de tempo dos registros de estudo mais rápidos que você tem aqui para a performance é grande demais, teve um salto de tempo. Então pensando na sequência de gravações e depois ouvindo a performance, eu acho que ainda faltou alguns passos aqui, porque é um salto grande, especialmente no que diz respeito a tempo. Mas a gente vê que tinha um objetivo: o metrônomo, uma preocupação muito grande em acertar as notas, realmente acelerando aos poucos... E logicamente, isso eu digo partindo da opinião do que eu vejo como ordem. Então eu vejo que primeiro você quis resolver as questões técnicas: de digitação, ritmo, articulação... para depois incorporar mais alguns detalhes interpretativos, como alguns acentos e outras questões expressivas. Então eu posso ver através desses vídeos que teve uma intenção de organizar o estudo e que teve um efeito de melhora no final. Eu acho que o metrônomo é uma coisa interessante... mas embora não acredite que exista certo e errado, acho que ele é apenas interessante como uma referência para a gente, pois no fundo nenhuma performance jamais irá ser metronômica. E eu gosto, acho que o metrônomo é importante para dar uma noção para a gente, especialmente do que for mais gritante, em termos do que estamos fazendo com o ritmo: [por exemplo] de correr, se estiver demais... mas o metrônomo tende a nos engessar, pois acredito que o ritmo tem um gesto que não é metronômico. Especialmente no início da “Pattapiana”, o ritmo tem um certo relaxamento [o avaliador entrevistado canta o tema inicial da obra demonstrando certa flexibilidade com o tempo musical, e após isso canta como seria de forma mais metronômica e com menos flexibilidade]... então eu acho que o fraseado fica um pouco sacrificado com a dureza do metrônomo. Portanto eu acho que o metrônomo é interessante no sentido de você trabalhar alguma parte técnica específica, mas para a música inteira eu acredito que ele engessa um pouquinho [a música], principalmente quando você chega nas partes melódicas [o avaliador entrevistado canta o

segundo tema para exemplificar sua argumentação]... a tendência é que fique um pouquinho seccionado. Então eu, por exemplo, não estudo uma peça dessas, e nem aconselho, o tempo todo com o metrônomo. Porque eu acho que tem uma coisa musical que fica um pouquinho sacrificada com isso aí. Então eu realmente entendi isso. E eu acabei de estudar essa música. O que eu sinto muito é que tudo para mim parte do som, do legato, da coluna de ar correta... o que é articulado - eu sempre penso isso e você já me ouviu falar isso - é o legato [que está] separado. Mas por baixo de qualquer articulação você tem que ter uma coisa ligada. Sempre que eu tenho qualquer problema, a primeira coisa que eu faço é resolver o som da passagem. Achar como soprar aquilo... Que nem essa questão da respiração: tem trechos dessa peça que são de respiração difícil, mas como o tempo de estudo estava lento, você conseguia respirar. Mas na hora que ficar rápido, a gente não consegue muitas vezes. Talvez seja isso: o estudo que foi feito, para mim, ele teve o objetivo central de resolver os problemas – eu diria – mais técnicos. E eu penso, muitas vezes, que as questões técnicas e musicais caminham muito juntas, ao meu ver. (AVALIADOR 3)

## 5.2 Ensaios com o compositor ao piano

Durante o processo de pesquisa e, simultaneamente, aprendizado da obra “Pattapiana”, de Dimitri Cervo, solicitei ao compositor que fizesse uma redução da parte da orquestra para o piano, de forma a podermos ensaiar juntos para construir uma performance da música.

Em entrevista posterior, o compositor comenta que a forma como eu estava tocando a obra estava musicalmente madura, e complementa:

Claro que depois que nós ensaiamos com o piano melhorou mais ainda, porque uma coisa é tu tocar sozinho, outra coisa é tu tocar com piano. Então quando a gente juntou algumas coisas que não estavam bem postas nos vídeos entraram em seu devido lugar, eu diria. (CERVO, 2016)

Além disso, o compositor ainda comenta:

Eu também corrigi a partitura porque ao fazer a redução para flauta e piano acabei produzindo uma nova parte de flauta. E então percebemos que havia alguns erros na própria parte nova. (CERVO, 2016)

Sobre isto, pode ser observada uma situação de colaboração entre intérprete e compositor em um momento da entrevista, onde:

E depois, eu ouvindo a primeira gravação da obra, ainda me dei conta que tinha uma parte que até fiquei na dúvida se eu trago de volta ou não, isso é uma coisa que eu até posso te perguntar, que é em um compasso ali... (CERVO, 2016)

Nesse momento o compositor pega uma versão antiga da partitura orquestral da obra e mostra um trecho que havia sido retirado. Então me pergunta se eu acho que deveria ser recolocado, e a minha sugestão nesse momento é que uma resolução seria retirar uma nota a mais ao invés de recolocar toda a frase, pois sem ela não continuaria a sensação de vazio no momento sobre o qual ele comentava. O compositor diz que possivelmente acatará a sugestão e concorda que possivelmente seja a melhor. Por fim, complementa sua experiência em nossos ensaios, onde:

Então o processo de ensaio com o piano me permitiu revisitar a obra, porque eu já estava sem contato com essa obra há muito tempo, contato mais próximo. Então quando eu fiz a versão com piano, eu pensei “bá mas essa peça é muito bem feita, do ponto de vista composicional”, como se não tivesse sido eu que fiz entende? Composicionalmente é uma das minhas melhores obras. Então eu acho que cresceu muito no processo com o piano, tanto para mim quanto para ti né, pois eu pude revisitar a obra, preparei uma nova parte, e agora também posso fazer uma versão de orquestra melhor, com viradas melhores, etc. (CERVO, 2016)

Em anotações realizadas em diário de estudo sobre o ensaio realizado com o compositor ao piano, comento:

O compositor se mostrou satisfeito com meu desempenho [...] Além disso, fez uma edição nova da parte da flauta ao ver que eu estava tendo certa dificuldade em mudar as páginas durante o ensaio. Portanto, redistribuiu-a para que pudesse ser impressa em quatro folhas, uma com páginas frente e verso, e que sua folhagem seja facilitada durante a performance. (PAGLIOSA)

Acerca de aspectos negativos da experiência de ensaio com o compositor ao piano, foi observado que eu estava tocando uma colcheia com metade de seu valor, de forma a mudar a duração de um dos compassos do início da obra. Sobre isso, comento em minhas anotações em diários de estudo:

Me senti muito frustrado num primeiro momento porque realmente senti muita dificuldade em entender as alternâncias de compassos da obra; ainda assim, com um pouco de perseverança, pudemos ter um bom ensaio. [...] O compositor se mostrou satisfeito com meu desempenho, embora tenha acontecido o já citado evento que dificultou o andamento do ensaio, em especial nos seus primeiros 10 minutos. (PAGLIOSA)

Embora para mim esta tenha sido uma situação psicologicamente bastante difícil e que me causou muita frustração, o compositor tece comentários sobre este aspecto de forma menos relevante:

[...] assim que tu juntou com o piano em nossos ensaios aqui conseguiu corrigir bem, no segundo ensaio. Ainda no primeiro ensaio estava acontecendo esse erro com recorrência. A partir do segundo ensaio melhorou e no terceiro foi melhor ainda. (CERVO, 2016)

Sobre as estratégias que tomei para a resolução do problema, comento em meus diários:

A partir dessa experiência pude notar que minha atenção deve agora ser dirigida para entender a estrutura da obra, suas entradas e a contagem dos compassos, mais do que a questão mecânica do meu instrumento, que já considero encaminhada. [...] A partir de agora irei trabalhar na escuta da obra com partitura, ensaio de entradas com gravação da obra, análise e estudo das melodias não tocadas pela flauta, para desta forma procurar me apropriar mais da obra e assim ter mais segurança ao tocá-la. (PAGLIOSA)

Acerca da aplicação destas estratégias, comento em um diário posterior:

[...] realizei um estudo individual da obra. Entre as descobertas que fiz, no que diz respeito ao meu processo da obra, está o fato de que não devo marcar a pulsação desta no pé, como tenho o hábito de fazer normalmente nas músicas que toco, assim como não devo me orientar por sua semínima. No caso desta obra, que alterna compassos simples e compostos, a figura que se mantém como referência é a colcheia, sendo este o elemento que descobri estar me atrapalhando durante o ensaio que fiz com o compositor. Assim, passei a marcar mentalmente a colcheia da obra, tanto para contagens de compassos de pausa meus quanto para quando estou tocando. (PAGLIOSA)

Em complemento à percepção do equívoco que cometi sobre o ritmo no primeiro ensaio, comento:

Além disso, pude observar que, a partir da escuta da obra e certa dedicação em transpor as dificuldades que se apresentaram nesta, estou passando a ter um entendimento mais profundo da composição, decorando as melodias tocadas pela orquestra, assim como entendendo as diferentes acentuações utilizadas pelo compositor, seja na alternância de compassos ou na repetição [destes]. (PAGLIOSA)

Após este período de aprimoramento da forma como vinha tocando a obra, mostro confiança e entusiasmo na transposição da dificuldade, onde pode ser lido em um de meus diários:

Entrei em contato com o Dimitri Cervo para que possamos marcar um novo ensaio, e estou confiante de que desta vez terei um melhor rendimento sobre a obra, e sob qualquer hipótese tenho certeza de que este novo ensaio será uma oportunidade para me testar e ouvir as sugestões do compositor sobre como a obra pode ser tocada. (PAGLIOSA)

Quanto aos resultados obtidos, comento em meus diários que foram satisfatórios, quando:

Pude reparar que minha confiança e conforto aumentaram muito nesse ensaio, já que minhas estratégias para aperfeiçoamento da performance da obra surtiram efeito. Acertei as passagens que vinha errando e o compositor se mostrou muito feliz com o resultado. Fizemos uma gravação em áudio juntos da seção final do ensaio. (PAGLIOSA)

Tendo transposto essa característica do ritmo que estava sendo tocado de forma equivocada, novas questões surgiram no ensaio com o compositor ao piano, onde comento:

Entre os pontos que o Dimitri observou na minha performance, está a questão das dinâmicas, que precisam ser mais enfatizadas, e uma semínima ao fim do compasso de 5/4 que antecede o de 7/8. Estava tocando ela com valor de colcheia, e pude corrigir assim que o compositor comentou. (PAGLIOSA)

Além disso, também faço considerações sobre pontos a serem aprimorados na forma como toquei a obra:

Ao ouvir o registro, pude notar que minha sonoridade não está como eu desejo na obra, assim como a segurança dos movimentos digitais nas trocas de notas. Irei trabalhar nisso a partir de agora, para colocar a música em um tempo acima do que pretendo fazer na performance, de forma a ter mais conforto e naturalidade para tocá-la. (PAGLIOSA)

E descrevo a aplicação de estratégias que utilizei para sanar as novas dificuldades que encontrei durante o ensaio:

No que diz respeito ao meu estudo de sonoridade, hoje cedo fiz pensando em tornar meu som mais focado e denso, pois senti ele na gravação airado - com som de ar - demais. Me inspirei no som de um flautista que admiro muito, André Mendes, e procurei lembrar de algumas de suas orientações quanto ao estudo de sonoridade. Acredito ter tido bons resultados. (PAGLIOSA)

A seguir, comento sobre meu plano de ação para o futuro no aprimoramento das questões que observei:

Desta forma, a partir de agora irei me debruçar sobre o aperfeiçoamento das passagens técnicas da música e uma sonoridade mais adequada dentro de meu entendimento da obra. Dentro de dez dias haverá o ensaio com o quinteto de cordas e a presença do Dimitri, regendo e orientando nossa performance. Estou entusiasmado com esse evento e motivado a fazer o meu melhor. (PAGLIOSA)

### 5.3 Ensaios com o quinteto de cordas

Após o período de estudo individual da obra e ensaios com o compositor ao piano, foram realizados quatro ensaios com um quinteto de cordas constituído por músicos convidados, sendo o quinteto formado por dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo.

Desta forma, a obra foi realizada de maneira reduzida em relação à orquestra de cordas, com uma estante por naipe de instrumentos (primeiro e segundo violinos, viola, violoncelo e contrabaixo) além da parte solista da flauta. Também contamos com a regência do compositor nos terceiro e quarto ensaios, bem como na performance pública.

Entre a resolução de problemas no processo de ensaio com os colegas, é interessante notar como pode ser aproveitada minha experiência de estudo individual sobre a obra também para colaborar no entendimento do grupo.

Desta forma, comento em meus diários:

[...] pude observar erros que eu vinha cometendo em meus ensaios individuais com o compositor nos colegas que estavam tocando pela primeira vez com o grupo. [...] Os erros cometidos pelos colegas, que basicamente se trataram de adiantar as colcheias que antecederiam os compassos de 7/8 no primeiro tema da música, logo puderam ser corrigidos. (PAGLIOSA)

No que diz respeito à forma de resolução deste aspecto, escrevo:

O método que utilizei para tentar ajudar os colegas, assim que pudemos notar que esse era o engano que estava acontecendo, foi o de bater palmas nas colcheias da música, emulando um metrônomo, de forma que todos pudessem ouvir. Infelizmente os aparelhos de metrônomo que tínhamos não conseguiam soar o suficiente para ser ouvidos por todos quando o grupo começava. Acredito que isso tenha sanado o problema, visto que depois as coisas começaram a entrar nos devidos lugares, as partes se juntaram e nosso tempo se estabilizou. Também tivemos um ganho em afinação assim que a música passou a tomar forma. (PAGLIOSA)

Além disso, comento sobre conclusões tiradas a partir destas experiências, como:

Mais uma vez, noto o quão importante é a identificação de problemas, a consciência sobre o que se está fazendo, de forma a poder sanar problemas. As coisas estavam difíceis até que eu pudesse notar que se tratava da situação "x", até poder dar um nome ao problema. Assim que houve a identificação, foi possível que receitássemos

diversas formas de contornar o problema, e antes que notássemos tudo estava em seus devidos lugares. (PAGLIOSA)

Ainda sobre minha experiência subjetiva ao tocar a obra, comento:

Passei a não contar mais [os tempos da música enquanto a toco], estou acompanhando a música a partir de uma outra visão, uma forma de sentir que é próxima do popular “tocar de ouvido”, apesar de ter consciência das figuras, subdivisões e pulsações que acontecem internamente nos compassos. Está realmente muito mais prazeroso tocar e parte da minha atenção começa a ficar livre para decisões interpretativas e consciência de questões musicais que a obra propõe, ao meu ver. (PAGLIOSA)

Outro método que utilizamos para o processo de construção da obra foi o registro em áudio e vídeo de nossos ensaios, nos quais pudemos ter uma visão diferenciada da forma como estávamos tocando, bem como identificar questões a ser melhoradas, como pulso, afinação e sonoridade.

Acerca do aspecto quantitativo para os ensaios, Dimitri Cervo coloca esta questão em entrevista após a performance pública, quando comenta:

[...] tivemos só dois ensaios, com um grupo de estudantes, então fico imaginando se nós tivéssemos um grupo profissional, quatro ou cinco ensaios, como é a situação que esses outros músicos [está falando sobre outros flautistas que solaram a obra] tocaram. (CERVO, 2016)

Acerca da concepção da obra, o compositor comenta:

E quando fomos para as cordas, no primeiro ensaio, a peça estava muito crua ainda. Eu senti que faltava uma concepção da peça por parte do quinteto. Tu já estavas com a concepção da peça clara, mas o quinteto estava totalmente sem. (CERVO, 2016)

Ainda sobre este aspecto, complementa quando comenta que “[...] aí a gente construiu uma concepção da peça né, que eu acho que é bem fiel ao que eu como compositor penso da peça, como eu sinto a peça”. (CERVO, 2016)

#### 5.4 Entrevistas semiestruturadas sobre a performance pública da obra

Algumas das informações apresentadas no subcapítulo seguinte foram coletadas após a performance da obra. Para isto utilizou-se dois diferentes modelos de entrevista, nos quais um foi aplicado para o compositor da obra,

Dimitri Cervo, enquanto que para os dois outros avaliadores entrevistados foi aplicado um segundo modelo.<sup>15</sup>

A entrevista realizada com o compositor foi conduzida pessoalmente, enquanto que para os outros dois avaliadores foi utilizado o programa de videoconferência Skype.

### 5.5 Performance pública

A performance pública da obra “Pattapiana” foi realizada no dia 6 de novembro de 2016, no Auditorium Tasso Corrêa, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como obra de encerramento do meu segundo recital obrigatório no curso de mestrado em práticas interpretativas.

Desta forma, a performance da obra foi realizada com a colaboração de um quinteto de cordas no qual um integrante encarregou-se de tocar cada parte escrita da orquestra e o compositor Dimitri Cervo como regente.

Para este subcapítulo, fiz uma entrevista após a performance com cada um dos três avaliadores que assistiram a todo o processo individual de estudo da obra, tratando-se um destes do compositor Dimitri Cervo. Desta forma, utilizarei os pseudônimos “Avaliador 1” e “Avaliador 2” para os outros dois entrevistados. Embora tratem-se dos mesmos três avaliadores entrevistados, os nomes “Avaliador 1” e “Avaliador 2” deste capítulo não correspondem necessariamente aos mesmos pseudônimos do capítulo 4.1, “Estudo individual sobre a obra”.

Acerca do desempenho observado na performance da obra, o compositor Dimitri Cervo comenta:

Você foi o 11º flautista a tocar essa peça... ou 12º, tenho anotado isso. E essa foi a primeira vez que eu a regi. E em linhas gerais é o que eu já comentei na banca [do recital de conclusão de mestrado]: tu tocaste ela em um nível profissional mesmo! Que nem [mesmo] alguns profissionais que eu já vi tocar. [...] No geral eu fiquei muito contente com a performance como um todo... [...] Os profissionais que tocaram ela em público, ou fizeram um andamento muito lento, outros fizeram no andamento mas... é muito difícil tocar essa peça

---

<sup>15</sup> Roteiros de entrevistas disponibilizados em apêndice

sem nenhum tipo de vacilo. E mesmo os profissionais, sempre tem uma vacilada ou outra nessa peça. Então nesse sentido a tua performance foi muito limpa, teve um vacilo talvez, bem pequenininho, pelo que vimos no vídeo. Mas em termos de fraseado, andamento... poucas pessoas conseguem colocar ela em um andamento assim. Então ela foi preparada em um nível profissional. Houve umas dez performances dessa obra antes de ti, e a maioria delas eu acompanhei de alguma forma, sendo assistindo a ensaios ou ouvindo áudios, então eu tenho a referência para dizer que essa performance foi das melhores. (CERVO, 2016)

Em seus comentários sobre o registro da performance, Avaliador 1 comenta:

A performance, no geral, está muito boa. O ritmo, as notas, a dinâmica, está praticamente tudo no lugar. Tu apresentas um grande controle da execução, um controle... controle psicológico mesmo, domínio da peça. Representa que a peça está sob controle, da maneira como tu tocaste. Apesar de ser uma peça virtuosa, soa tudo tranquilo e em seu lugar. Tu estás muito bem na parte das mudanças de métrica, em relação às mudanças de compassos, e tu tens um domínio total disso. Pude perceber que foi muito bem trabalhada a peça e que tu assimilaste essa mudança métrica, o que por vezes não é tão fácil para nós, musicistas, que estamos talvez acostumados com uma métrica mais tradicional... tu assimilaste bem, incorporou essa questão. A forma é simples, né, é um “ABA”. E tu entendeu bem as transições que acontecem na peça, junto com o *ensemble* das cordas, então tu incorporou isso, estava tudo tranquilo. Porque às vezes não é só entender teoricamente, na hora de colocar na prática tu assimilaste muito bem isso. Que talvez sejam os momentos mais difíceis tecnicamente, as notas agudíssimas e muito rápidas, e isso talvez seja o mais difícil de assimilar em termos de técnica. Então deu pra ver que tu tens uma técnica digital sólida, eu anotei como “excelente” aqui, principalmente por esse domínio dessa métrica que está sempre cambiante, e das passagens virtuosas. Também achei que tu tens uma sonoridade equilibrada, uma boa projeção, equilíbrio com o *ensemble*... tua flauta está sempre, como trata-se do solista, ela está sempre “por cima” das cordas, e dialoga também à altura quando tem partes de contraponto com o primeiro e segundo violino, e com uma boa qualidade sonora. A articulação também está bem apropriada, achei com um bom domínio e bem colocada. E gostei, vendo tua performance, do teu alinhamento e tua postura com a flauta, ver como tu pega a flauta... achei isso muito bom também. (AVALIADOR 1)

Acerca dos comentários feitos pelo Avaliador 2, podem ser observados:

Eu achei a dinâmica muito legal, e nesse ponto foi algo que foi muito bem feito também com o regente e a orquestra. Ele [o regente] é o compositor, e ele conhecia muito bem a peça, então achei que a questão da dinâmica foi muito legal. Expressivamente, eu gostei dos contrastes entre a parte rápida e a melódica. [...] De um modo geral, eu gostei da sua consciência da música, da peça, dos acentos, do fraseado... [...] E eu vi que ele [o compositor] estava muito satisfeito, foi uma coisa feita com muita energia... Eu gostei de ouvir a performance. (AVALIADOR 2)

Acerca do parâmetro “tempo”, dois dos entrevistados fizeram considerações. Segundo o compositor Dimitri Cervo:

A gente correu um pouquinho no fim, mas isso não tem a ver contigo, tem a ver comigo e com a comunicação entre o maestro e o grupo. Não foi tu que correu. Então eu acho que se a gente tivesse controlado o andamento um pouquinho mais no final, teria sido uma versão perfeita da obra em termos de concepção, apesar de a gente ter um quinteto ali, ao invés de uma orquestra. E claro que tocando com uma orquestra, tudo ficaria mais lento, pelo tamanho do grupo. Eu acho que estava muito bom no geral. Só a questão do fraseado, como a gente pegou ela muito rápido, o fraseado ficou prejudicado. Eu acho que é a questão que mais poderia ser trabalhada. Já na seção lenta, o fraseado estava bonito. Então acho que a gente foi prejudicado pelo excesso de andamento no fim. (CERVO, 2016)

Acerca desse elemento, Avaliador 2 coloca:

No momento em que comecei a ouvir a performance, tomei um grande susto com o tempo: Achei que estava muito mais rápido, estava quase no limite da realização. E achei que o tempo sacrificou algumas coisas que eu havia visto você fazer nos estudos. (AVALIADOR 2)

Os entrevistados também tecem comentários sobre o parâmetro respiração, onde Avaliador 1 coloca:

O que eu achei que poderia aprimorar na tua performance, que já está de muito boa para excelente, já estaria pronta para tocar com orquestra e encarar um concerto, entre essas coisas é a respiração: Bom, no início tu estás um pouco ofegante, respirando mais do que o necessário, isso revela uma pequena ansiedade. Então talvez precisasse trabalhar um pouco mais a respiração e o relaxamento, para chegar a hora de tocar e estar 100% nesse quesito, o que não é fácil, é uma coisa que demanda tempo e talvez tenha sido só essa a oportunidade. (AVALIADOR 1)

Segundo Avaliador 2:

Eu acho que teve um ponto só que eu notei que você teve problema de respiração, onde teve que respirar no meio de uma frase, mas em geral isso não foi uma coisa que comprometeu nada. (AVALIADOR 2)

No que diz respeito à sonoridade observada no registro, Avaliador 1 comenta que:

Outra coisa é cuidar o equilíbrio entre os três registros da flauta. Obviamente que a flauta soa mais na terceira oitava, mas em algumas passagens não está equilibrado e fica soando muito o terceiro registro. É necessário favorecer um pouco as notas mais graves. Poderia ser um pouco mais equilibrado. [...] Outra coisa que eu notei, mais na parte “B” – porque a parte “A” é virtuosa, né, então ela tem que soar mais igual mesmo né... Mas sobre a parte “B” poderia explorar um pouco mais cores na flauta. Eu achei muito bom o teu som, a cor dele, lindo... porém tudo igual, em toda a peça. Não

há diferença do “A” pro “B” – estou fazendo uma avaliação rigorosa, está de muito bom para excelente –, então achei que na parte “B” tu deveria tentar desenvolver mais essa coisa de timbres. Trabalhar um pouco mais com a flexibilidade dos lábios, da embocadura. Eu vi que tu trabalhas com a embocadura mais fixa, então acho que tu deveria tentar desenvolver mais timbres sonoros. Direcionar [o ar] mais para cima, para baixo... E trabalhar com o orifício dos lábios, pelo qual o ar passa. Dessa forma eu acredito que tu poderia ampliar mais a tua palheta de cores. Claro que seria mais na parte “B”. É mudar a cor do som, não é a qualidade. A qualidade está boa: está tudo focado, bem tocado... [...] Em alguns momentos, onde o movimento melódico é ascendente, os intervalos intermediários até chegar na nota mais aguda perdem um pouquinho o foco. E, ao chegar nessa nota mais aguda, no fim da frase, não acentuar ela... é uma coisa mínima... (AVALIADOR 1)

Acerca também deste parâmetro, Avaliador 2 diz:

Com respeito à emissão, eu não sei se é uma questão da sala – eu conheço aquela sala da escola [Auditorium Tasso Corrêa] – ela é uma sala um pouquinho complicada, mas eu senti falta de som no grave. Então quando você entra para a parte mais lenta, que é feita no grave e mais piano, eu achei que estava com pouco volume [...] (AVALIADOR 2)

Outro parâmetro que foi observado como passível de aprimoramento pelos avaliadores foi a afinação, onde citam:

Algumas oitavas, como o salto entre ré médio e ré agudo, quando vão para o fortíssimo, acabam ficando um pouco desafinadas. O terceiro registro, em alguns momentos, quando vai para o fortíssimo acaba passando um pouquinho a afinação. O que é uma coisa muito natural de acontecer, mas eu estou avaliando a gravação. (AVALIADOR 1)

Segundo Avaliador 2, “[...] quando você entra para a parte mais lenta, que é feita no grave e mais piano, eu achei que estava com pouco volume e a afinação um pouco baixa” (Avaliador 2).

Acerca da expressividade musical observada no registro, Avaliador 1 coloca:

Aquela nota longa, que tu seguras lá no terceiro registro, dura alguns compassos, poderia ter brincado um pouco mais com ela. Como ela tem uma boa duração, poderia ter feito um arco com ela: crescendo e depois decrescendo. Ou, ainda, poderia atacar forte e depois decrescer. Brincar um pouco mais, porque mesmo que ela não seja relevante – ela está acompanhando, é o final da frase –, mas esse é um exemplo. Tu podes brincar um pouquinho mais. [...] O fraseado pode ser mais expressivo e enfatizar mais os arcos das frases, direcionando para o clímax. E mesmo nas passagens rápidas, pode crescer um pouco e decrescer. E às vezes tu podes ser um pouco mais imprevisível nesses crescendos e decrescendos, pode tomar umas decisões mais subjetivas, mais intuitivas. Um pouco mais de agógica... Está tudo muito igual... Claro que a música é estática. Então para levar tua execução a um outro nível – claro que está muito

bom -, mas flutuar um pouquinho mais, ser um pouquinho mais livre... Alguns rubatos... Aumentar um pouquinho a expressividade tornando um pouco mais pessoal tua performance da obra. Aquela coisa do solista: dá uma microacelerada aqui, depois segura um pouco ali... E deixa a frase mais direcionada. Está muito “certinho” [risos]. Então mesmo que a tua parte seja virtuosa, pode ser um pouquinho mais flexível, para enfatizar a expressividade. E pensar mais nas notas e não tanto na métrica, mais de uma maneira anacrúsica, de levare, levando para a nota de chegada. E como tu estás preocupado em tocar a métrica, tu às vezes acaba acentuando a chegada. E talvez o compositor queira isso! Mas como tu és o solista, tu pode deixar mais flexível, não deixar tão métrico. Claro que um objetivo é colocar na métrica, mas depois é colocar um fraseado nisso. [...] Então essas pequenas coisas são um pouquinho mais de flexibilidade na embocadura, para ter mais cores, um pouco mais de flexibilidade no fraseado, algo mais subjetivo, mais teu. Não tocar exatamente o que está na partitura, mas uma coisa mais solística. Ter um pouquinho de liberdade, do solista, o cara que está ali na frente. Isto pode te deixar em um outro patamar. (AVALIADOR 1)

Avaliador 2 comenta que “Expressivamente, eu gostei dos contrastes entre a parte rápida e a melódica. [...] De um modo geral, eu gostei da sua consciência da música, da peça, dos acentos, do fraseado...” (Avaliador 2).

No que diz respeito à questão métrica, Avaliador 1 observa um elemento que considerou ritmicamente brasileiro na interpretação da obra, onde diz:

As notas pontuadas, onde tem uma colcheia pontuada e uma semicolcheia [na parte lenta], está um pouquinho “abrasileirada”, tercinada – não sei se tem a ver com o estilo, mas não é como está escrito. Isso é normal do músico brasileiro, mas teria que checar com o compositor, se é o que ele quer isso ou não. Como é “Pattapiana”, né... E a última passagem que atrasou um pouquinho e faltou só um pouquinho. Eu estou sendo muito rigoroso, né, a tua performance estaria pronta para tocar com uma orquestra profissional. (AVALIADOR 1)

Avaliador 1 também comenta sobre minha postura e atitude durante a performance da obra, onde diz:

Pelo que eu vi ali, está um pouco apegado à partitura, não que tu tenhas que decorar, mas ali deu para notar que teu olhar está muito focado na partitura. Então em termos de tocar para uma plateia, seria interessante tu ter – talvez tu já tenha -, a tua parte memorizada, e também te relacionar com os músicos que estão em volta. Tocar aquilo é muito difícil... Mas talvez para um próximo estágio, tu pode tocar com a partitura, mas procurar não ficar tão focado nela. Está de uma forma onde tu estás em um nível de execução qualitativamente bem maior que o deles [o *ensemble*], e não havia uma comunicação entre vocês. E isso para o público e a música é bom, que haja uma interação com eles. E que teu olhar seja um pouco mais aberto para a plateia. Como a gente é performer, nós devemos – mesmo que não tenhamos lá no fundo essa sensação – mostrar uma satisfação, uma alegria, porque tu estás tocando para o público, as pessoas vieram te prestigiar. Como tu já domina tudo, então isso seria um passinho a

mais. A parte de notas, as partes difíceis, sonoridade, não erra nota, toca tudo no tempo, entra bem na métrica... Tudo isso está bom. A partir disso tu ter um olhar mais aberto para a plateia. Talvez até buscar uma interação, como no início onde tu não tocas, talvez até dar um sorriso, mostrar “que bom que eu estou aqui”. Mesmo que tu não estejas sentindo isso. Ou pode sentir, mas tem essa parte do teatro, na qual estamos representando alguma coisa. Ali tu está representando. Então desapegar um pouquinho da partitura, que talvez tu já tenhas decorado, porque está muito bem tocado. Mas tem momentos em que, mesmo que tu já tenha internalizado a tua parte, a parte dos outros – que eu notei que tu sabe muito bem a parte dos outros, mesmo que talvez não saiba nos mínimos detalhes, mas já assimilou isso -, abrir um pouco o alcance da tua energia. O que demonstra isso é que quando terminou tu já olhaste para baixo, para o chão. Outra coisa é que virar a página solta não é legal... tem que ser uma coisa mais profissional, tudo esquematizado já tu pega e vira, para não ficar verificando se ficou bom. E no final tu demorou para olhar para a plateia, agradecer, foi um pouquinho contido. Parece que tu não te relaciona muito com a plateia. Terminou a música, dá um tempo, ouve o som soando na sala, olha pra plateia e agradece [risos]. [...] Também falei da tua postura, que achei muito legal, teu controle... [...] E essa coisa do solista, de se comunicar com os companheiros, independente do nível de execução deles, atual, ou do resultado que esteja acontecendo... Um pouquinho mais de leveza né... E um pouquinho mais de comunicação com o público... São coisas que eu estou falando de solista, né. Mesmo tendo a partitura – pode ter a partitura -, mas não ficar focado 200% nela, naquela nota que está passando. Não ter o olho tão preso ali. Então são essas coisas, mas está ótimo. Funciona, está sólido o processo. E outra coisa que me impressionou foi como tu internalizaste bem a métrica. Isso não é tão simples. Tu não estava contando, já tinha internalizado. É essa coisa de abrir tua performance, abrir para o outro. (AVALIADOR 1)

No que tange à eficiência do processo observado pelos entrevistados, Dimitri Cervo comenta que:

Eu acho que cresceu muito a peça, desde a leitura nos vídeos, que estava bem incipiente. Acho que melhoramos muito na passada com o piano, que tinha algumas falhas e algumas coisas que a gente pôde trabalhar melhor, de notas mal lidas e ritmos mal lidos, que corrigimos no primeiro ensaio. [...] E quando fomos para as cordas, no primeiro ensaio, a peça estava muito crua ainda. Eu senti que faltava uma concepção da peça por parte do quinteto. Tu já estavas com a concepção da peça clara, mas o quinteto estava totalmente sem. E aí a gente construiu uma concepção da peça né, que eu acho que é bem fiel ao que eu como compositor penso da peça, como eu sinto a peça. Eu diria que a realização foi exatamente na minha concepção, até a terceira parte quando começou a correr. Mas foi bastante próximo da minha concepção da peça. (CERVO, 2016)

Segundo Avaliador 1:

O resultado final está muito bom, então funcionou, está muito bom, excelente. Talvez o processo pudesse ter sido um pouco mais produtor, mas o que importa é o resultado, e esse foi muito bom. Eu usaria um pouco menos o metrônomo, mas aí é uma coisa pessoal. O resultado está muito bom. (AVALIADOR 1)

Ainda acerca da eficiência do processo, Avaliador 2 comenta:

[...] eu acho que foi eficaz em relação ao começo do que eu vi, mas eu acho que teve um problema na transição para o tempo final, onde acho que você perdeu algumas coisas nessa aceleração que foi muito grande. Eu não sei se foi uma coisa do Dimitri, quando vocês começaram a trabalhar, mas eu nunca toquei isso tão rápido. Então acho que perdeu algumas coisas: de emissão, de clareza no ataque... Mas eu acho que especialmente no que tange à dinâmica e o dedilhado, foram as coisas que mais foram eficientes, mesmo com essa aceleração grande que eu acho que aconteceu. (AVALIADOR 2)

Acerca da relação entre mim e o quinteto de cordas durante a performance, Avaliador 1 comenta:

Eu acho que tu estás em um patamar muito diferenciado. Acredito que o teu treinamento foi muito maior que o deles [*ensemble*]. O resultado deu certo, mas tu estás em um padrão artístico diferenciado durante a performance do que eles. Ou tu estás ou tu és. Para um recital de fim de mestrado serviu, mas tu estás em um nível de tocar com uma orquestra profissional, com pequenos ajustes. Tu estás em um nível de tocar com uma orquestra profissional como solista, eles estão em um nível para aquilo que foi feito [tocar em um recital de final de mestrado]. O resultado é muito bom. Acho que se tu fosse tocar isso com músicos profissionais, com a OSESP, o resultado seria outro. Então estou pensando em um nível de excelência. Mas a tua participação, muito boa. Até fiquei assim [surpreso], porque a tua técnica digital é muito apurada, tu és um flautista virtuoso. Tem facilidade. (AVALIADOR 1)

Segundo Avaliador 2, foi observado que “[...] eu acho que você tinha uma consciência boa da música, e acho que isso ficou claro na sua performance. Nesse ponto foi bem efetivo” (Avaliador 2).

Quando perguntados sobre ter considerado o nível da performance bom, e se esta se apresentou de forma convincente no registro, Avaliador 1 responde “Claro, muito bom” (Avaliador 1), enquanto que Avaliador 2 diz que “Sim, eu acho que sim. Estava convincente sim” (Avaliador 2).

## 6. DISCUSSÃO: REFLEXÕES

Conforme visto no Capítulo 1, Rink (2007) cita em seu trabalho “Análise e (ou?) performance” a importância da análise, assim como diferentes abordagens sobre esta temática. Segundo o autor, os casos onde o intérprete repensa profundamente sobre os significados de uma obra e como ela “funciona”, este processo também é entendido pelo autor como análise.

Embora eu tenha me utilizado de análise formal sobre a partitura da obra, este segundo tipo trazido por Rink (2007) também se adapta à minha prática na construção da interpretação sobre a “Pattapiana”.

Também pode ser observado no relato após a performance dos avaliadores entrevistados elementos relacionados à estrutura da obra, como citado abaixo pelo Avaliador 1:

Tu estás muito bem na parte das mudanças de métrica, em relação às mudanças de compassos, e tu tens um domínio total disso. Pude perceber que foi muito bem trabalhada a peça e que tu assimilaste essa mudança métrica, o que por vezes não é tão fácil para nós, musicistas, que estamos talvez acostumados com uma métrica mais tradicional... tu assimilaste bem, incorporou essa questão. A forma é simples, né, é um “ABA”. E tu entendeu bem as transições que acontecem na peça, junto com o *ensemble* das cordas, então tu incorporou isso, estava tudo tranquilo. Porque às vezes não é só entender teoricamente, na hora de colocar na prática tu assimilaste muito bem isso. (AVALIADOR 1)

Avaliador 2 também faz comentários nesta direção, quando cita que “De um modo geral, eu gostei da sua consciência da música, da peça, dos acentos, do fraseado...” (Avaliador 2).

Além destas citações, pode ser visto que em algum momento de meu processo aparentemente senti a falta de um conceito mais objetivo sobre a obra de um ponto de vista formal, onde cito em meus diários de estudo, ainda durante o aprendizado individual da obra:

A partir dessa experiência pude notar que minha atenção deve agora ser dirigida para entender a estrutura da obra, suas entradas e a contagem dos compassos, mais do que a questão mecânica do meu instrumento, que já considero encaminhada. [...] A partir de agora irei trabalhar na escuta da obra com partitura, ensaio de entradas com gravação da obra, análise e estudo das melodias não tocadas pela flauta, para desta forma procurar me apropriar mais da obra e assim ter mais segurança ao tocá-la. (PAGLIOSA)

No que diz respeito à forma como conduzi minha prática para a construção da performance da obra, observo a definição de Gabriellsson<sup>16</sup>. Baseado no entendimento sobre prática reflexiva é possível traçar paralelos entre estes elementos, tais quais a estruturação cuidadosa da prática, alta motivação, esforço prolongado, seções de prática concentradas com duração limitada, conhecimento dos resultados e condições ambientais favoráveis.

Em especial no que diz respeito ao elemento “motivação” abordado por Gabriellsson (2003), Ericsson, Krampe e Tesch-Romer (1993) também fazem considerações. Segundo os autores, indivíduos que estejam interessados em iniciar uma atividade e aprimorar sua performance devem manter-se constantemente motivados mesmo antes de iniciar a prática deliberada (ERICSSON, KRAMPE, TESCH-ROMER, 1993, p. 371).

À exceção de raros momentos durante todo o processo, me senti muito motivado, como pode ser observado por exemplo na citação de um diário de estudo abaixo:

Desta forma, a partir de agora irei me debruçar sobre o aperfeiçoamento das passagens técnicas da música e uma sonoridade mais adequada dentro de meu entendimento da obra. Dentro de dez dias haverá o ensaio com o quinteto de cordas e a presença do Dimitri, regendo e orientando nossa performance. Estou entusiasmado com esse evento e motivado a fazer o meu melhor.  
(PAGLIOSA)

Também fica possível observar, conforme citado no capítulo 4.1, que justamente o registro “E”, no qual me sentia menos concentrado e motivado de acordo com minhas anotações realizadas nos diários de estudo, foi avaliado pelos avaliadores entrevistados como sendo pouco expressivo.

Também observo a recorrência de dois tipos de reflexão trazidos por Schon (1983), “reflexão sobre a ação” (*reflection-on-action*), que se dá após o evento, e “reflexão na ação” (*reflection-in-action*), que trata do pensamento enquanto o fazer acontece (SCHON, 1983 apud FINLAY, 2008), em minha prática da obra.

Desta forma, pode ser considerada a “reflexão sobre a ação” aquela exercida enquanto me questionava e preenchia os diários de estudo com as

---

<sup>16</sup> Cf. p. 7 (GABRIELSON, 2003, p. 241)

indagações de Gibbs (1998), perguntando-me sobre como havia sido a experiência. Já no momento em que retomava a seção prática ao instrumento, procurando estar atento ao que estava acontecendo e executar o que havia planejado, esta poderia ser considerada a “reflexão na ação”.

Fica notável minha mudança na rota de estratégias que adotei durante o processo de construção interpretativa da obra, o que me levava não apenas a repetir o que estava fazendo, mas a tentar coisas novas. Esta característica pode ser relacionada à citação de Ericsson, Krampe e Tesch-Romer (1993)<sup>17</sup>

Autoconsciência, pensamento crítico e reflexão são também pilares da prática reflexiva segundo Finlay (2008)<sup>18</sup>, conforme observado em seu quadro, características que estiveram presentes em minha prática através de execução e avaliação.

Desta forma, poderia ser entendido que meu momento de prática instrumental sobre a obra seria o intitulado pela autora como de Autoconsciência, no qual se “pensa, percebe, sente e sabe através da intuição”, bem como onde se avalia esse conhecimento para desenvolver entendimento (FINLAY, 2008).

O elemento apontado pela a autora como Reflexão, ou seja, ferramenta para atingir autoconsciência, aprimoramento da auto expressão e aprendizagem, que liga a teoria à prática (FINLAY, 2008), pode ser relacionado ao momento em que me questionava sobre o que havia acontecido em minha seção de prática, onde procurava me tornar consciente do que havia acontecido.

No que diz respeito à terceira parte do ciclo que segui em minha prática, o de me colocar em uma posição de avaliador e buscar por orientações naquilo que havia realizado e constatado, este poderia ser relacionado ao elemento chamado pela autora como Pensamento Crítico, onde se busca “identificar e interpretar suposições, interpretar a importância do contexto, imaginar e explorar alternativas que conduzam ao ceticismo reflexivo” (FINLAY, 2008).

---

<sup>17</sup> Cf. p. 10 (ERICSSON, KRAMPE, TESCH-ROMER, 1993, p. 366)

<sup>18</sup> Cf. p. 13 (FINLAY, 2008, p. 5)

Também, de um outro ângulo, o processo registrado pode ser relacionado às três etapas fundamentais observadas por Quinn (2000):

- Retrospecção: pensar acerca de uma situação ou experiência que passou
- Auto avaliação: análise crítica e avaliação das ações e sentimentos associados com a experiência, utilizando perspectivas teóricas
- Reorientação: utilizar os resultados da auto avaliação para influenciar futuras abordagens para situações similares ou experiências (QUINN, 2000, p. 82 apud FINLAY, 2008, p. 8)

Portanto, a Retrospecção observada por Quinn (2000) poderia ser relacionada à etapa de questionamento logo após a prática com a flauta, Auto avaliação como sendo o momento de respostas ao questionário de Gibbs (1998) e Reorientação meu retorno à prática propriamente dita, que era realizado sempre após o término do questionário.

No que diz respeito ao entendimento de Cook (2006) da performance não apenas como um intermediário entre compositor e público, mas como sendo manifestação do imaginário deste, fica notável também a falta que um dos avaliadores entrevistados sentiu desta autonomia do intérprete em minha performance<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Cf. p. 57. (AVALIADOR 1)

## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como trata-se de uma pesquisa diretamente voltada para a prática musical, fez-se necessária a participação de muitos colegas que auxiliaram no processo, sendo estes um compositor/regente que atuou também como avaliador entrevistado, cinco músicos de orquestra para o *ensemble* e dois avaliadores que acompanharam o processo à distância.

Foi verificado que o processo da construção da interpretação e performance de uma obra musical se apresenta de forma multifacetada, no qual podem ser observados aspectos como o estudo individual ao instrumento, auto avaliação, colaboração de avaliadores externos, estudo teórico sobre a obra ou informações relevantes, consulta ao compositor, ensaios colaborativos com colegas músicos e culminando na realização pública da obra musical.

A análise dos dados permitiu observar que, apesar dos redirecionamentos, o processo seguiu uma ascensão constante até o momento da performance e foi considerado eficaz por todos os avaliadores. As considerações de avaliadores externos se mostraram importantes para que eu tivesse acesso a um ponto de vista fora de minha percepção.

Embora o resultado de ordenação das seções de estudo individual apresentado pelos avaliadores não tenha sido idêntico, foi possível observar proximidade entre suas respostas quando comparadas entre si, assim como levando-se em conta a ordem real dos registros.

Manter-me motivado e entusiasmado com o processo, assim como meus colegas, foi decisivo para um bom resultado. A estratégia de manter a tarefa em um nível de dificuldade alto, embora não acima de minhas capacidades, foi eficaz para me manter entusiasmado durante o processo. Em momentos nos quais a tarefa havia se tornado muito fácil meu nível de atenção diminuiu.

Direcionar minha atenção durante o momento da prática ao instrumento para o que estou fazendo e não para o que já aconteceu na música, sejam erros ou acertos, se mostrou eficaz para um melhor desempenho em meu processo.

O contato com o compositor foi fundamental para o entendimento, interpretação e performance da obra. Durante os ensaios com o piano, foi possível construir uma imagem musical que foi aprimorada até o momento da performance.

O isolamento de dificuldades observadas através de autoquestionamento e posterior abordagem da prática focando em suas soluções foi eficaz para a resolução de problemas. O mesmo método de procurar identificar os problemas, isolá-los e aplicar uma solução pontual, também se mostrou eficaz em grupo, como apontado no exemplo do primeiro ensaio com o quinteto de cordas<sup>20</sup>.

Conforme as soluções que eu utilizava sanavam minhas dificuldades, intuitivamente deixava de utilizá-las: após entender e acertar, por exemplo, a contagem do ritmo, passei a não contar mais, pois a execução correta desse elemento se tornou um hábito.

O uso de estudos abstratos para a resolução de problemas, como criar exercícios baseados em materiais musicais presentes na obra poderiam ter sido uma ferramenta que auxiliasse para a assimilação da técnica.

Estudar utilizando trechos mais curtos, especialmente para uma obra que tem natureza repetitiva como a abordada na pesquisa, poderia ter sido mais eficiente para maximizar a eficiência do estudo.

Foi observado que, embora o uso do metrônomo tenha sido considerado importante para a consolidação da técnica exigida para a obra, um uso excessivo desta ferramenta pode causar perdas do ponto de vista interpretativo.

Por fim, observado que um modelo fechado de prática reflexiva pode ser utilizado por um músico performer para o aprendizado, construção de interpretação e performance sobre uma obra musical como meio para atingir-se uma performance eficaz.

---

<sup>20</sup> Cf. p. 52

Assim, espero que colegas músicos possam utilizar esse trabalho de forma a adaptá-lo para sua prática, enriquecendo seu processo artístico e permitindo-os, assim como ocorreu a mim, ter um acesso mais descomplicado à obra que estão trabalhando.

Concluindo, ficou notável que muitas pesquisas precisam ser realizadas para que se compreenda melhor quais abordagens podem ser utilizadas sobre a prática e como fazê-lo, de maneira a tornar esta cada vez mais eficaz, valiosa e servente à música.

## REFERÊNCIAS

COOK, Nicholas. Analysing Performance and Performing Analysis. 1999. Disponível em: < <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivasTeoricas/Cook%20ANALYSING%20PERFORMANCE%5B1%5D.pdf> > Acesso em: 31 de julho de 2015.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. 2006. Tradução de Fausto Borém. Disponível em: < [http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14\\_cap\\_01.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_cap_01.pdf) > Acesso em: 31 de julho de 2015.

ERICSSON, Anderson; KRAMPE, Ralf; TESCH-ROMER, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. 1993. Disponível em: < [http://graphics8.nytimes.com/images/blogs/freakonomics/pdf/DeliberatePractice\(PsychologicalReview\).pdf](http://graphics8.nytimes.com/images/blogs/freakonomics/pdf/DeliberatePractice(PsychologicalReview).pdf) > Acesso em: 4 de março de 2016.

FINLAY, Linda. Reflecting on 'Reflective practice'. 2008. Disponível em: < [http://www.open.ac.uk/opencetl/files/opencetl/file/ecms/web-content/Finlay-\(2008\)-Reflecting-on-reflective-practice-PBPL-paper-52.pdf](http://www.open.ac.uk/opencetl/files/opencetl/file/ecms/web-content/Finlay-(2008)-Reflecting-on-reflective-practice-PBPL-paper-52.pdf) > Acesso em: 4 de março de 2016.

GABRIELSSON, Alf. Music performance research at the millennium. 2003. Disponível em: < [http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Gabrielsson-Music\\_Performance\\_Research\\_Millennium.pdf](http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Gabrielsson-Music_Performance_Research_Millennium.pdf) > Acesso em: 4 de março de 2016.

LEVINSON, Jerrold. Performative vs. Critical Interpretation in Music. Artigo contido em "The Interpretation of Music". OXFORD, 2001.

MATTOS, Andréa. Estudo com diários. UFMG, 1999. Disponível em: < [http://www.academia.edu/1958367/Estudo\\_com\\_di%C3%A1rios](http://www.academia.edu/1958367/Estudo_com_di%C3%A1rios) > Acesso em: 17 de novembro de 2015.

PAGLIOSA, João Pedro Germano. "A". Disponível em: < <https://youtu.be/bzEGp9lj4IQ> > Acesso em: 07 de maio de 2017.

PAGLIOSA, João Pedro Germano. "B". Disponível em: < <https://youtu.be/iQMZh4sDINU> > Acesso em: 07 de maio de 2017.

PAGLIOSA, João Pedro Germano. "C". Disponível em: < [https://youtu.be/IVD8\\_7V7GKc](https://youtu.be/IVD8_7V7GKc) > Acesso em: 07 de maio de 2017.

PAGLIOSA, João Pedro Germano. “D”. Disponível em: < <https://youtu.be/QQVr1udC2ck> > Acesso em: 07 de maio de 2017.

PAGLIOSA, João Pedro Germano. “E”. Disponível em: < <https://youtu.be/PR3RjJbybsw> > Acesso em: 07 de maio de 2017.

PAGLIOSA, João Pedro Germano. “F”. Disponível em: < <https://youtu.be/hVS2C8eZV0k> > Acesso em: 07 de maio de 2017.

PAGLIOSA, João Pedro Germano. “G”. Disponível em: < <https://youtu.be/hDTF2Ru1Ako> > Acesso em: 07 de maio de 2017.

PAGLIOSA, João Pedro Germano. “H”. Disponível em: < <https://youtu.be/blrdXEbtXQ8> > Acesso em: 07 de maio de 2017.

PAGLIOSA, João Pedro Germano. Pattapiana, de Dimitri Cervo - João Pedro Germano Pagliosa. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KilPVkEOs3M> > Acesso em: 07 de maio de 2017.

RINK, John. Análise e (ou?) performance. 2007. Tradução de Zelia Chueke. Disponível em: < [http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Rink-Analise\\_performance.pdf](http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Rink-Analise_performance.pdf) > Acesso em: 31 de julho de 2015.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.63-71. Disponível em: < [http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/13/num13\\_cap\\_05.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/13/num13_cap_05.pdf) > Acesso em: 01 de maio de 2017

WINTER, Leonardo Loureiro. Interfaces da análise musical na interpretação e execução musicais: estudo sobre “Trégua” op. 93b, “Ondina” op. 134 e “Paisagem baiana iv” op. 149 de Ernst Widmer. 2005.

## APÊNDICE A

Endereços dos registros em áudio e vídeo das seções de estudo individual sobre a obra, disponibilizadas no YouTube, em sua respectiva ordem cronológica e com suas intitulações alfabéticas:

“B” - < <https://youtu.be/iQMZh4sDINU> >

“H” - < <https://youtu.be/blrdXEbtXQ8> >

“G” - < <https://youtu.be/hDTF2Ru1Ako> >

“D” - < <https://youtu.be/QQVr1udC2ck> >

“E” - < <https://youtu.be/PR3RjJbybsw> >

“C” - < [https://youtu.be/IVD8\\_7V7GKc](https://youtu.be/IVD8_7V7GKc) >

“A” - < <https://youtu.be/bzEGp9lj4IQ> >

“F” - < <https://youtu.be/hVS2C8eZV0k> >

## APÊNDICE B

Endereço do registro em áudio e vídeo da performance pública da obra, disponibilizada na plataforma virtual YouTube:

< <https://www.youtube.com/watch?v=KiIPVKEOs3M> >

## APÊNDICE C

Entrevista semiestruturada realizada ao compositor da obra:

a) Poderia fazer uma avaliação sobre a performance da obra, levando em conta aspectos como controle técnico-digital, respiratório, sonoridade/emissão, articulação, dinâmica, afinação, vibrato, expressividade, fluidez, musicalidade e quaisquer outros parâmetros que julgar relevantes?

b) Levando em conta todas as partes de preparação da obra, sendo elas o estudo individual, ensaios da redução para flauta e piano, ensaios com o quinteto e performance pública, poderia fazer uma avaliação do processo como um todo?

c) Qual a motivação para a composição da obra? O que levou a criá-la? Qual a história desta obra?

d) Como é estruturada a obra?

e) Quais características são mais importantes nessa obra? Altura? Pulsos? Divisão?

f) Por que “Pattapiana”?

g) Por que esta instrumentação?

h) Algo mais que gostaria de acrescentar sobre a obra?

## APÊNDICE D

Entrevista semiestruturada realizada aos dois avaliadores externos entrevistados, que não o compositor da obra:

a) Poderia fazer uma avaliação sobre a performance da obra, levando em conta aspectos como controle técnico-digital, respiratório, sonoridade/emissão, articulação, dinâmica, afinação, vibrato, expressividade, fluidez, musicalidade e quaisquer outros parâmetros que julgar relevantes?

b) Baseado nos registros de estudo individual registrados em áudio e vídeo, considerou o método eficaz?

c) Considerou a performance com um bom nível? Ela estava convincente?

d) Poderia tecer comentários sobre a performance, no que diz respeito à unidade do grupo e obra como um todo?

e) Poderia tecer mais algum(s) comentário(s) sobre o registro?