UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

MAURÍCIO DE OLIVEIRA MENDONÇA

REPRESENTAÇÕES MENTAIS NA PERFORMANCE VIOLONÍSTICA

Goiânia-GO
2015

sistema de bibliotecas ufg

UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[x] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Maurício de Oliveira Mendonça				
E-mail:	mauricio.violao@gmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? [x]Sim [ ] Não					
Vínculo empregatício do autor					
Agência de fomento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico				Sigla:	CNPQ
País:	Brasil	UF:GO		CNPJ:	
Título:	REPRESENTAÇÕES MENTAIS NA PERFORMANCE VIOLONÍSTICA				
Palavras-chave:	representações mentais, práticas mentais, performance violonística				
Título em outra língua:	MENTAL REPRESENTATIONS IN GUITAR PERFORMANCE				
Palavras-chave em outra língua:	mental representations, mental practice, guitar performance				
Área de concentração:	Música na Contemporaneidade				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	30/03/2015				
Programa de Pós-Graduação:	Mestrado em Música – EMAC/UFG				
Orientador (a):	Eduardo Meirinhos				
E-mail:	emeirinhos@gmail.com				
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Maurício Mendonça

Assinatura do (a) autor (a)

Data: 28 / 05 / 2015

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

MAURÍCIO DE OLIVEIRA MENDONÇA

REPRESENTAÇÕES MENTAIS NA PERFORMANCE VIOLONÍSTICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música
Área de Concentração: Música na Contemporaneidade
Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão
Orientador: Prof. Dr. Eduardo Meirinhos

Goiânia-GO
2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

de Oliveira Mendonça, Maurício
REPRESENTAÇÕES MENTAIS NA PERFORMANCE VIOLONÍSTICA [manuscrito] / Maurício de Oliveira Mendonça. - 2015.
177 f.

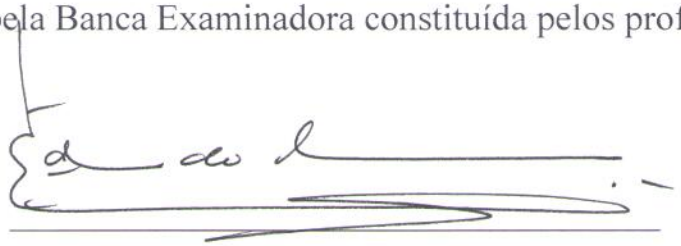
Orientador: Prof. Dr. Eduardo Merinhos.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac) , Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2015.
Bibliografia. Anexos.
Inclui tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. representações mentais. 2. práticas mentais. 3. performance violonística. I. Merinhos, Eduardo , orient. II. Título.

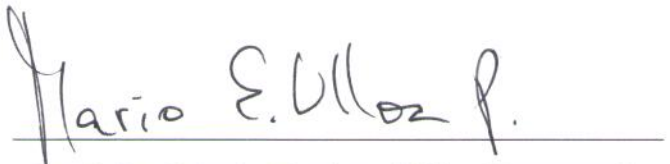
MAURÍCIO DE OLIVEIRA MENDONÇA

"Representações mentais na performance violonística"

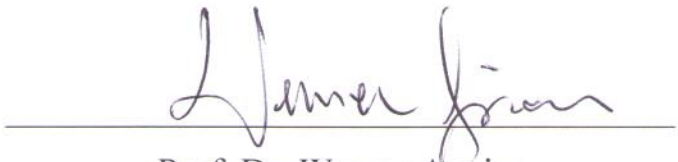
Trabalho final de curso defendido e aprovado em trinta de março de dois mil e quinze, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:



Prof. Dr. Eduardo Meirinhos
Orientador e Presidente da Banca



Prof. Dr. Mario Enrique Ulloa Penaranda
UFBA/BA



Prof. Dr. Werner Aguiar
EMAC/UFG

Duas coisas me orgulham muito nessa vida, uma é a minha memória e a outra...a outra... eu não me lembro! (Dito Popular)

Sim, talvez os artistas devam escrever mais um pouco, a fim de convencer filósofos, cientistas, religiosos e a sociedade onde se inserem que nem todos os saberes provêem da lógica ou só são aceitáveis quando cartesianamente formulados ou escritos. (Diana Santiago)

Todo ponto de vista é a vista de um ponto.
(Leonardo Boff)

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos amigos e colegas por todas reflexões que me conduziram a este trabalho, em especial a Isabel Nogueira, por sua contribuição inestimável no processo de seleção do mestrado, refletindo e apreciando meu pré-projeto.

Ao meu amigo de infância Carlos Gilberto Neves Junior e sua família que me acolheram e me deram suporte nos primeiros momentos de volta a Goiânia.

Ao Nery Borges, colega decisivo nos rumos da pesquisa e amigo de todas as horas que ganhei com o mestrado.

Ao meu colega João Henrique Correa, pela parceria, troca de experiências e amizade.

Ao Helvis Costa pelas conversas, disponibilidade e troca de experiências.

Um especial agradecimento aos violonistas participantes, que gentilmente cederam seu tempo e sua experiência para contribuir com essa pesquisa, Eduardo Fernández, Edelton Gloeden, Mario Ulloa, Fabio Zanon, Álvaro Pierri, Daniel Wolff, Eduardo Meirinhos e Eduardo Isaac.

Ao programa de pós-graduação em Música da UFG na figura do professor Carlos Costa, incansável conselheiro.

Ao meu orientador Eduardo Meirinhos por acolher o desafio de minha proposta de pesquisa, por conduzir meus caminhos, identificar minhas falhas e contribuir para meu crescimento.

Aos membros de minha banca de defesa: Eduardo Meirinhos, Werner Aguiar e Mario Ulloa, por sua disponibilidade, presteza e contribuições.

Ao CNPq pela concessão da bolsa de estudos, que permitiu plena dedicação ao programa.

Aos meus pais Vilson Freitas Mendonça e Isabel de Oliveira Mendonça pelo amor, pelas infinitas correções de português, suporte e sobretudo exemplo, decisivos na minha formação e êxito em meus propósitos.

À minha companheira Suelen Benta da Silva, por todo amor e companheirismo de todas as horas.

RESUMO

Esta pesquisa demonstra um panorama das práticas mentais utilizadas na performance por violonistas especialistas atuantes no Brasil através de entrevistas, revisão de literatura e aplicação de conceitos. Foi aplicado um questionário semiestruturado entre profissionais de reconhecida carreira como concertistas e/ou orientadores de pós-graduação em performance/práticas interpretativas no país com o intuito de analisar de que maneira o uso deliberado de representações mentais influencia no processo de preparação e realização de suas performances. A hipótese de que essas representações auxiliam na expressividade se confirmou e aparece de variadas formas no relato dos entrevistados e na literatura. As evidências apontam que evocar estados emocionais, lembranças de episódios, objetos ou sensações bem como imagens associadas a uma intenção musical, podem auxiliar o performer. Algumas palavras, ideias, sensações ou imagens sugeridas nesses contextos podem se tornar um alicerce poderoso, desde que encontrem no vocabulário de referências e memórias do indivíduo um correspondente compatível e seu meio concreto de realização.

Palavras-chave: representações mentais, práticas mentais, performance violonística.

ABSTRACT

This research shows an overview of the mental practice used in performances by classical guitar experts in Brazil through literature review, interviews and concept aplications. A semi-structured questionnaire was used with professionals with an acclaimed career as concert players and/or post graduation advisors on performance/interpretative practices in this country aiming at analyzing in what ways the deliberate use of mental representations influences the process of preparation and realization of their performances. The hypothesis that these representations help in the expressivity has been confirmed and appear in various ways in the report of the interviewees and in literature. Evidences demonstrate that evoking emotional states, memories of events, objects or sensations as well as images associated with a musical intention can assist the performer. Some words, ideas, sensations or suggested images in these contexts can became a powerful foundation, provided that they find in the individual´s reference vocabulary and memories a compatible correspondent and its concrete means of realization.

Key-words: mental representations, mental practice, guitar performance.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Termos e definições acerca das representações mentais em música.....18

Tabela 2 – Expressões, termos e neologismos que surgiram durante as entrevistas.....97

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Partitura na mente.....23

Figura 2 – Modelo triangular dos tipos de representações mentais.....27

Figura 3 – Tipos de representação mental.....29

Sumário

INTRODUÇÃO 11

DEFINIÇÕES E TERMOS ENCONTRADOS NA LITERATURA 15

1 – REVISÃO DE LITERATURA 19
1.1 – SUBSÍDIOS DA PSICOLOGIA 20
1.2 – REPRESENTAÇÕES MENTAIS NA PERFORMANCE 21
1.2.1 A partitura na mente ou a mente na partitura? *23*
1.2.2 Visualização – autores violonistas *25*
1.2.3 As diferentes representações mentais *26*
1.2.4 Tipos de representações mentais *29*
1.3 – OS TIPOS DE MEMÓRIA 29
1.4 – ASSOCIAÇÃO COM OUTROS INSTRUMENTOS (TIMBRES) 31

2 – INVESTIGAÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES MENTAIS EM VIOLONISTAS 31
2.1 – METODOLOGIA DAS ENTREVISTAS 31
2.2 – OS ENTREVISTADOS 32
2.2.1 Eduardo Fernández *32*
2.2.2 Edelton Gloeden *33*
2.2.3 Mario Ulloa *34*
2.2.4 Fabio Zanon *35*
2.2.5 Álvaro Pierri *36*
2.2.6 Daniel Wolff *37*
2.2.7 Eduardo Meirinhos *39*
2.2.8 Eduardo Isaac *40*
2.3 – ANÁLISE – CRUZAMENTO DE DADOS 40
2.3.1 Contato com uma obra nova – criando uma impressão sonora *41*
2.3.2 Processo Analítico *47*
2.3.3 Estudo sem instrumento *51*
2.3.4 Uso das Representações Mentais *55*
2.3.5 Representação auditiva de uma peça, ouvido interno *64*
2.3.6 Associação dos timbres do violão com outros instrumentos *66*
2.3.7 Emoções relacionadas à intenção musical *69*
2.3.8 Aspectos visuais, auditivos, cinestésicos e lógicos *71*
2.3.9 Processo de memorização *73*
2.3.10 Otimização do tempo de preparo pelo estudo mental *76*
2.3.11 Ensaio mental *79*
2.3.12 "Modo Performance"– Visualização do momento da performance *81*
2.3.13 Recordação de uma obra já tocada *83*
2.3.14 Momentos que antecedem o palco *84*
2.3.15 O que passa na mente durante a execução *87*
2.3.16 Isso se ensina? RMs no contexto didático *90*
2.3.17 O violão versus outros instrumentos *93*
2.3.18 Principais procedimentos desde o primeiro contato com uma obra até a performance entre os entrevistados *96*
2.3.19 Principais expressões e termos que surgiram durante as entrevistas *97*

3 – APLICAÇÃO DAS RMS NA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE 99

3.1 – CONTEXTUALIZANDO – AS RMS CONTEXTUAIS 100
3.2 – TOMANDO FORMA – AS RMS ESTRUTURAIS 101
3.3 – INTENÇÃO EXPRESSIVA – AS RMS EXPRESSIVAS 102
3.4 – FEEDBACK CONSTANTE 105
3.5 – RELAÇÃO DE BENEFÍCIOS NO USO DELIBERADO DAS RMS 107

4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS 108

5 – REFERÊNCIAS 112

6 – ANEXOS 116
6.1 – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS 117
6.2 – ENTREVISTA EDUARDO FERNÁNDEZ 118
6.3 – ENTREVISTA EDELTON GLOEDEN 124
6.4 – ENTREVISTA MARIO ULLOA 133
6.5 – ENTREVISTA FABIO ZANON 142
6.6 – ENTREVISTA ÁLVARO PIERRI 150
6.7 – ENTREVISTA DANIEL WOLFF 158
6.8 – ENTREVISTA EDUARDO MEIRINHOS 164
6.9 – Entrevista Eduardo Isaac 169

INTRODUÇÃO

> "Quando estou sentado num café em Paris, cercado de pessoas, eu não faço isso por casualidade – eu repasso uma determinada sonata em minha cabeça e descubro novas coisas o tempo todo"- Arthur Rubinstein, pianista (KLICKSTEIN, 2009, p. 34)

> Um recurso muito utilizado por executantes durante a construção da performance é o de associar à música, imagens de lugares, situações, imagens auditivas, e imagens da própria estrutura da música, utilizando o que os autores chamam de representações mentais. (SANTIAGO e LISBOA, 2006, p. 1045)

No presente trabalho investigamos a construção de representações mentais com o propósito de aperfeiçoar a performance violonística. A partir dos questionamentos apontados, buscamos explorar a utilização do processo de visualização entre violonistas.

Diana Santiago, pianista e pesquisadora na área de cognição musical da UFBA conceitua essas representações como as "imagens mentais que nos permitem 'visualizar' um objeto ausente que nos é familiar e nos possibilitam agir a partir desta visualização" (2002, p. 147).

O ato de visualizar, enxergar na tela mental uma determinada situação ou objeto, faz parte de nosso cotidiano; se pensarmos em um trajeto que costumamos percorrer caminhando, as imagens desse trajeto tomam conta da mente e podemos descrevê-lo com maior ou menor riqueza de detalhes. O mesmo conceito se aplica à projeção de eventos futuros com base em fatos já conhecidos, porém com o acréscimo da criação de imagens a partir de um dado objeto conhecido.

Os elementos de visualização podem ser utilizados em música trazendo ao intérprete, à hora da performance, aspectos que foram construídos e consolidados ao longo do processo de estudo. Dessa forma, justifica-se a situação a que se refere a epígrafe, quando o pianista Rubinstein repassa mentalmente uma sonata podendo assim recriar sua interpretação, sem encostar um dedo no piano. Algumas ideias partem de reflexões internas, através do conhecimento tácito, mas podem surgir de fatores externos, construindo-se assim novas associações que podem ser decisivas na consolidação das intenções musicais. Podemos citar o exemplo de um violonista que prepara o concerto para violão e orquestra do compositor ítalo-americano Mario Castelnuovo-Tedesco em Ré maior. Após realizar estudo sistemático, chega a uma execução satisfatória; porém ao tomar conhecimento do fato de que o compositor vivia uma intensa despedida em sua vida

durante a concepção do segundo movimento da obra e que isso o influenciou, uma nova forma de sentir a música surge, portanto, sua experiência muda. A partir de sua representação mental da sensação da despedida, o performer pode ampliar sua expressividade, o que acaba por enriquecer sua performance.

Algumas estratégias de aprimoramento do fazer musical, encontradas na literatura e em cursos de aperfeiçoamento artístico, serviram como mola propulsora na tentativa de construir relações mentais que possibilitassem uma performance mais consistente. O desafio de apresentar obras complexas em público nos levou à busca constante por maior segurança e envolvimento ao tocar, chegando, por fim, ao que entendemos ser um aspecto fundamental para atingir tais objetivos, as associações mentais que criamos e utilizamos na concepção de nossa interpretação, aqui explorada, principalmente, na forma de representações mentais.

Ao acessar o pensamento de violonistas especialistas e assim verificar nossos procedimentos de estudo e de preparação para a situação de palco, promovemos um processo de autoconhecimento na tarefa de tocar um instrumento. É parte de nosso escopo que esta reflexão se estenda aos violonistas em formação, aos didatas do instrumento e a todos músicos que pretendem aperfeiçoar sua performance.

A pesquisa é baseada no paradigma qualitativo à medida que aborda elementos subjetivos acerca da performance violonística. No entanto, alguns aspectos quantitativos também foram considerados, ao avaliar recorrências. Para investigar a possível veracidade de nossa hipótese, optamos pelo cruzamento dos dados da revisão da literatura com os dados colhidos através de entrevistas semiestruturadas (ANEXO I) junto à violonistas de reconhecida carreira como concertistas que têm alguma atuação no Brasil, ministrando master classes em Festivais de Música ou apresentando-se em salas de concerto e/ou orientadores em cursos de pós-graduação em performance/práticas interpretativas no país num total de 8 entrevistados, sujeitos que vivenciam no cotidiano a situação de performance em alto nível (expertise performance) e a situação da experiência docente, bem como as reflexões advindas da prática desse autor na elaboração do repertório para os 2 recitais exigidos pelo Programa de Pós-Graduação em Música da EMAC-UFG, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Performance musical/Violão.

A estrutura geral da dissertação segue uma triangulação metodológica entre Revisão de Literatura (capítulo 1), Análise: Cruzamento de Dados (capítulo 2) e Aplicação das Representações Mentais na Performance (Capítulo 3). Na revisão de literatura,

apresentamos um histórico de algumas ideias acerca da representação mental e sua relação com a performance musical, com ênfase em autores do campo da cognição musical e autores violonistas que propõe abordagens práticas sobre o tema. No cruzamento de dados dissecamos as falas dos entrevistados e relacionamos umas com as outras e com literatura, ressaltando pontos convergentes e divergentes. No capítulo final, propomos uma visão baseada no processo geral da pesquisa de como algumas Representações Mentais auxiliam na construção da performance violonística.

Foram encontrados trabalhos com esse teor para a clarineta (ALVES, 2012) e para o piano (RAFAEL, 1998). Embora o assunto seja contemplado de maneira sucinta em dissertações onde o foco é o violão[1], podemos afirmar que até 2007 não existia dissertação ou tese com essa temática voltada para o violão no Brasil (ANTUNES, 2012) e uma análise em anais e periódicos relacionados à performance no país apontam para o ineditismo do trabalho. A temática também se mostra presente em livros, dissertações, teses e artigos como parte do processo da memória musical.

Num certo sentido todos os músicos utilizam as representações mentais no seu dia a dia e na sua performance, mesmo que de forma inconsciente. O que buscamos aqui é analisar, nos sujeitos participantes, como o uso deliberado dessas representações influencia na relação do violonista com sua performance e que importância isso tem no seu fazer musical, já que há indícios de que essa prática pode potencializar a expressividade do performer. Percebemos uma relação direta das representações mentais com a intenção expressiva, porém não iremos estender o trabalho nesse sentido, focaremos nas práticas relatadas e apontaremos contextos em que a expressividade é parte inerente.

A partir dos referenciais aqui expostos, buscamos responder as indagações que motivaram essa pesquisa: Como a vivência mental prévia de uma intenção musical pode afetar sua concretização? Que tipo de prática pode eliminar os possíveis lapsos existentes entre a intenção e a realização? É possível ampliar a criatividade e o leque de opções interpretativas ao usar a visualização? De que maneira o uso deliberado das representações mentais auxilia na expressividade? A visualização pode contribuir na otimização do estudo? Que elementos, portanto, podem influir e auxiliar na construção mental da performance?

[1] como é o caso de ARAÚJO (2010) que aborda estratégias de estudo e construção da performance violonística e de ARÔXA (2013) que disserta sobre leitura à primeira vista

Atualmente, uma das formas utilizadas pelos pesquisadores é observar a aplicação de práticas mentais no processo de estudo e construção da execução, com a finalidade de analisar suas conseqüências e efeitos, como vemos em Galyen (2003) que aplicou um método de prática mental em uma Banda de estudantes de ensino médio e Johnson (2006) que aplicou técnicas de ensaio mental e práticas de imaginação com estudantes de órgão; os mesmos sugerem para futuras pesquisas a utilização de questionários para verificação dos processos utilizados por performers e professores de instrumento, ferramenta que é utilizada na segunda etapa desta pesquisa e que foi explorada por Alves (2012) ao entrevistar três clarinetistas. O pesquisador evidencia o conceito de representação ideo-motor, gerando assim uma representação mental do movimento, foi percebido entre os três clarinetistas a tendência do modelo antecipatório da ação:

> Nas falas dos clarinetistas, fica evidente o conceito de representação ideo-motor, que é a ideia de planejar a ação antes de colocá-la em prática. O planejamento antecipado do movimento, ou seja, o ensaio detalhado de reações físicas durante a performance, torna-se essencial para a construção da apresentação em público. (p. 1346)

O autor verificou a relação das representações mentais com os aspectos visuais, motores, auditivos e cinestésicos nos três clarinetistas

> A pesquisa de Greenwald (1970) apresentou evidências empíricas que apoiam o conceito ideo-motor, segundo o qual o movimento pode ser antecipado mentalmente por meio da imagem antecipada na seleção da ação. A antecipação mental do movimento sensorial pode ser utilizada como um mecanismo ou forma de controlar a precisão do movimento. Dessa forma, as imagens mentais podem desempenhar um papel crucial prévio para iniciar o movimento. (Greenwald, 1970 citado em Alves 2012, p. 1344)

Outra tendência é o uso deliberado da tecnologia, como nos processos de biofeedback e neurofeedback para avaliar a maneira pela qual os processos mentais conscientes influenciam e auxiliam na performance, assuntos que não estão no escopo deste trabalho.

Acreditamos que a utilização deliberada das representações mentais auxilia a expressividade na performance. Há diversas formas e ramificações na conceituação e aplicação das representações. Trataremos de expor, primeiramente, as definições e termos encontrados acerca do tema.

DEFINIÇÕES E TERMOS ENCONTRADOS NA LITERATURA

A diversidade de abordagens sobre representação mental em música resulta em divergências na conceituação dos termos e definições utilizadas. Estas divergências estão implícitas em boa parte da literatura e explícitas quando a problemática é o cerne da questão como no caso de Chaves (2011) e Dalagna, Lã e Welch (2013) que dedicam seus artigos à busca de elucidar o aspecto da terminologia. Clark, Williamon e Aksentijevic (2011) também discutem em seu artigo a questão das definições encontradas e afirmam:

> Devido a essas funções generalizadas, uma quantidade de termos tem surgido para descrever o processo imagético empregado pelos músicos. Os termos mais comumente usados incluem ensaio mental, prática mental, representações internas ou auditivas, audição interna, visualização (p. 352)

Dentre as diversas abordagens, listamos os termos mais encontrados:

Visualização

Na abordagem de Leimer (1949), Provost (1992), Iznaola (2000) e Ryan (1991), a palavra usada é visualização, ao se referir a habilidade de formar uma ‘imagem mental’ de imagens, eventos ou situações” (Provost, 1992, p. 21). Exemplos de aplicação: solfejar mentalmente uma melodia, enxergar na tela mental determinado movimento sem de fato realizá-lo, ouvir mentalmente a música somente lendo a partitura, recriar mentalmente uma intenção musical, entre outros.

Representação Mental ou representação interna

A definição de Santiago mencionada na introdução (vide p. 4), em que conceitua essas representações como as “imagens mentais que nos permitem ‘visualizar’ um objeto ausente que nos é familiar e nos possibilitam agir a partir desta visualização” (2002, p. 147), será a que usaremos como base ao referir-se à representação mental nesse trabalho. Entendemos visualização como sinônimo de representação mental.

Imagética mental, imagética musical – (auditiva, visual, cinestésica)

Chaves (2011) realiza um levantamento dos tipos de imagética e de como os autores tratam:

> Imagética Mental, que é definida usualmente, na ciência cognitiva, como atos mentais não-literais de encenação e representação da experiência perceptiva quando da ausência de seu estímulo sensório exterior apropriado (HALPERN; ZATORRE, 1999; THOMAS, 2008), estando ligados às noções auditivas, visuais, tácteis, gustativas, olfativas, cinestésicas e orgânicas do Homem (DICKSTEIN; DEUTSCH, 2007). (HALPERN; ZATORRE, 1999; THOMAS, 2008, DICKSTEIN; DEUTSCH, 2007 apud Chaves, p. 1050)

Imagética musical

Johnson (2003) aponta os quatro tipos de imagética musical identificados por Repp:

> Bruno Repp identificou quatro tipos diferentes de imagética musical. O primeiro é aquele em que um compositor escuta a música não escrita em sua mente antes de torná-la uma partitura impressa. O segundo é o processo no qual um músico treinado pode ouvir música através do entendimento da partitura. Terceiro, recuperar uma passagem já conhecida (ouvida), com ou sem a partitura. Finalmente, o performer pode usar a imagética durante a performance para atingir a emoção e sonoridade de uma obra. Este caminho envolve imaginar estados e emoções específicas relacionados à obra ou imaginando ideias criativas ou cenas que correspondem ao caráter da música. (Repp apud Johnson p. 7)

Dentro dos quatro tipos de imagética musical identificados por Repp, o presente trabalho dará ênfase ao quarto tipo, buscando analisar a forma de utilização e as consequências geradas. Entendemos ser este o aspecto, dentre os quatro, que mais confere autenticidade à performance. Nesse contexto, o performer utiliza a imagética durante o processo de construção da interpretação e também no momento da performance para atingir a emoção e sonoridade de uma obra, ou seja, em outras palavras constrói a intenção expressiva desejada, que dará sentido a sua interpretação e o fará atingir um nível diferenciado de envolvimento e apropriação da obra; esse processo é atingido buscando emoções e estados específicos relacionados à obra ou imaginando ideias criativas ou cenas que correspondam ao caráter da música.

Imagética metafórica

De acordo com Johnson (2003), é comum entre os professores de instrumento o uso de analogias e metáforas que evocam imagens com a finalidade de fortalecer as intenções musicais, bem como a relação com a obra. Clark et al (2011) e Snyder (2000) entendem que as imagens metafóricas podem fortalecer as intenções musicais, bem como a relação com a obra, entre outras relações auxiliares. Somos seres associativos, assim como ocorre nas artes visuais, na literatura e poesia, as metáforas juntam universos aparentemente distintos e desconectados, a exemplo do surrealismo de Dalí onde a vista da janela de uma casa construída na margem de um lago encontra a água, dando a impressão de que a casa flutua sobre o lago; assim podemos usar as metáforas para atribuir significado ou para reforçar um significado já percebido.

Audiação

Gordon (1987) refere-se à percepção auditiva dos sons, a habilidade de ouvir e compreender internamente música, através da partitura ou mesmo da música que recordamos (apud Santiago 2001, p. 170)

Imagem artística

Nome dado pelo famoso professor de piano Neuhauss (1967) à representação mental da interpretação ideal de uma obra. (apud LEHMANN et al, 2007, p. 19)

Ensaio Mental

O ensaio mental é a representação de algo já aprendido, com a finalidade de consolidar e fixar as intenções musicais da performance e certificar-se de que essas intenções estão claras e consistentes para poder levá-las a público. A violonista norte-americana Sharon Isbin, nunca leva uma obra à público sem antes se certificar de que cada detalhe está claro, repassa mentalmente todo programa que irá executar e afirma ser de grande valia essa prática (Ryan, 1991).

Ryan aponta os benefícios da prática mental e afirma que ela auxilia na concentração e também traz uma "liberdade" interpretativa, pois deixa a mente livre para experimentar as diferentes formas de interpretar uma obra ou passagem. (p. 182)

Para Connolly e Williamon (2004):

> Ensaio mental é o ensaio cognitivo ou imaginário de uma habilidade física sem um movimento muscular visível. A ideia básica é que os sentidos - predominantemente auditivos, visuais, e cinestésicos para os músicos - deveriam ser utilizados para criar ou recriar uma experiência que é similar a um dado evento físico. (p. 224)

De forma esquemática elaboramos a seguinte tabela:

TABELA DOS TERMOS E DEFINIÇÕES ACERCA DAS REPRESENTAÇÕES MENTAIS EM MÚSICA

Termo ou expressão	Definição	Autor(es)
Representação Mental ou Representação interna	As "imagens mentais que nos permitem 'visualizar' um objeto ausente que nos é familiar e nos possibilitam agir a partir desta visualização"	Santiago (2002)
Representação Mental	Tipo de mapa interno que pode ser usado de forma confiável para resgatar um material específico	Williamon (2002, p. 122)
Visualização	Habilidade de formar uma 'imagem mental' de imagens, eventos ou situações	Provost (1992), Iznaola (2000), Ryan (1991), Leimer (1949)
Imagética mental	Atos mentais não-literais de encenação e representação da experiência perceptiva quando da ausência de seu estímulo sensório exterior apropriado (HALPERN; ZATORRE, 1999; THOMAS, 2008 apud Chaves, 2011)	Halpern; Zatorre, Thomas (apud Chaves, 2011)
Imagética musical (4 tipos)	Tipo 1 - aquele em que um compositor escuta a música não escrita em sua mente antes de torná-la uma partitura impressa	Repp (apud Johnson, 2003)
Imagética musical	Tipo 2 - processo no qual um músico treinado pode ouvir música através do entendimento da partitura	Repp (apud Johnson, 2003)
Imagética musical	Tipo 3 - recuperar uma passagem já conhecida (ouvida), com ou sem a partitura	Repp (apud Johnson, 2003)
Imagética musical	Tipo 4 - o performer pode usar a imagética durante a performance para atingir a emoção e sonoridade de uma obra. Este caminho envolve imaginar estados e emoções específicos relacionados à obra ou imaginando ideias criativas ou cenas que correspondem ao caráter da música	Repp (apud Johnson, 2003)
Imagética metafórica	Analogias e metáforas que evocam imagens com a finalidade de fortalecer as intenções musicais, bem como a relação com a obra	Clark et al (2011), Snyder (2000)
Audiação	Habilidade de ouvir e compreender internamente música, através da partitura ou mesmo da música	Gordon (apud Santiago, 2001)

	que recordamos	
Imagem artística	Representação mental da interpretação ideal de uma obra	Neuhauss (apud Lehmann et al, 1997)
Ensaio mental	Ensaio cognitivo ou imaginário de uma habilidade física sem um movimento muscular visível	Connolly e Williamon (2004), Ryan (1991)
Representações mentais	Efetuar relações mentais na ausência das coisas, imaginar e planejar intencionalmente	Vigotsky (apud Freitas, 2005)
Prática mental	Estudo cognitivo ou imaginário de uma habilidade física sem movimento muscular	Jorgensen (2004)

O comparativo entre as definições demonstra a diversidade do assunto. Não é nossa intenção apresentar um glossário dos termos encontrados em nosso trabalho, mas sim apontar as divergências e as similaridades encontradas na literatura. Adotaremos o termo representação mental, por ser o termo que em nosso entendimento engloba as diferentes formas de imagética, que é apenas uma das formas de representação, e pelo qual perpassam os eventos mentais associativos. A definição que mais se aproxima de nosso objeto de estudo é a de Baquero (2014). Usaremos a sigla RM para referirmos à representação mental e RMs para seu plural.

Importante ressaltar que apesar da maioria dos termos evocarem a ideia de algum tipo de imagem, não necessariamente uma imagem mental tem que ser visual, uma representação pode ter outros elementos sensórios, auditivos, cinestésicos, uma sensação ou emoção.

No entanto o elemento comum a todos os processos descritos é a capacidade mental do músico de evocar, resgatar ou recriar em seu universo interno (mental) uma representação que pode ser auditiva, visual/imagética, cinestésica, lógica ou uma mistura de todas as anteriores de forma a causar uma sensação emotiva/sensorial de um objeto ausente, porém conhecido ou de uma sensação presente no passado (lembrança/memória).

1 – REVISÃO DE LITERATURA

Ao longo do processo de evolução humana, a relação do homem com o mundo que o cerca vem sendo vivenciada, apreendida e observada. A relação das imagens com os sons está presente desde as mais remotas manifestações humanas, dos rituais mais primitivos até as mais "nobres" ocasiões, o imaginário sonoro carrega relações e associações presentes no inconsciente coletivo em praticamente todas sociedades.

De acordo com GALYEN (2006), as primeiras manifestações da representação de objetos e ou imagens, nos remete à "Teoria da Cópia". Por volta do IV século antes de Cristo, os filósofos Alcmaeon, Empocles e Democritus formularam a Teoria da Cópia, observando a representação interior (mente) de um dado objeto exterior (natureza). Historicamente é um marco importante no processo de entendimento de como o homem lida com as imagens que o cercam. Posteriormente Aristóteles fala do "Objeto Imaginário", ao remeter-se à recordação de um objeto conhecido. Na atualidade, o tema é objeto de observação e estudo dentro da grande área das ciências humanas, sobretudo nos campos da filosofia e psicologia.

1.1 Subsídios da psicologia

Freitas (2005) sintetiza a concepção do pensador russo Vygotsky acerca das representações mentais:

> As imagens visuais são diversas: quadros, fotografias, reflexos no espelho, nas águas, contos, mitos, sonhos, símbolos. As imagens oferecem situações, coisas, pessoas que guardam alguma semelhança com outras situações, coisas e pessoas. Transformam-se, ainda, em representações mentais, porque ofertam um análogo, seja porque estão no lugar das próprias coisas, como as fotografias, a pintura, por exemplo, seja porque nos fazem imaginar coisas através de outros meios. Por ser irreal, a imagem possui um atributo superior, pois tem o poder de tornar presente algo que está ausente, e que constitui precisamente uma representação mental.
> As relações com um conhecimento anteriormente possuído dirigem a atenção e a memória do indivíduo, orientando sua percepção e facilitando a aprendizagem. Os mecanismos mediadores são internalizados e o indivíduo deixa de operar com signos externos, passando a usar as representações mentais, os conceitos, as imagens visuais, as palavras realizando atividades mais complexas, nas quais é capaz de controlar deliberadamente suas ações, através de recursos internalizados. Trata-se então de uma trama complexa implícita no processo de construção do conhecimento dos seres humanos. (p. 112)

O tornar presente algo ausente é o fundamento básico da utilização das representações mentais. A definição de Diana Santiago está em consonância com a de Vygotsky, trazendo para a performance musical uma reflexão que é antes do comportamento humano de modo geral e para o uso deliberado em alto nível, implica num certo grau de auto conhecimento.

A ciência tem demonstrado a importância e efeito de imaginar uma realidade que se pretende concreta, ou resgatar da memória determinado acontecimento, e que não há distinção entre o real e imaginado para o cérebro, uma vez que as mesmas regiões cerebrais são ativadas (Carson, 2009, p. 121). Na performance musical, o mundo das imagens pode ser uma parte que forma o elo do conhecimento. Através da associação das ideias, é

possível ampliar o vocabulário de interpretação, uma vez que a imaginação estará atuando sobre ideias musicais concretas.

O escritor, pesquisador e psiquiatra Oliver Sacks afirma que as imagens mentais deliberadas são claramente fundamentais para os músicos profissionais (2007, p. 44) e ativam regiões cerebrais ligadas à escolha e planejamento. O autor também cita o exemplo de Beethoven, que ficou surdo ao longo da vida, no entanto seu ouvido interno se manteve intacto, permitindo a continuidade do ofício de compositor e nas palavras de Sacks (2007):

> Elas (as imagens mentais deliberadas) salvaram a vida criativa e a sanidade mental de Beethoven quando ele ficou surdo e não pôde mais ouvir música além daquela em sua mente. (É possível, até mesmo, que sua imaginação tenha sido intensificada pela surdez, pois, com a remoção da entrada de estímulos auditivos normais, o córtex auditivo pode tornar-se hipersensível, com capacidade de imaginação musical intensificada). (p. 44)

1.2 – Representações mentais na performance

> "Não importa qual instrumento a pessoa toca, se rege ou canta. Somente conseguirá produzir o som que deseja se for capaz de escutá-lo em sua mente uma fração de segundo antes. Isso é impossível de ensinar... Esta capacidade de ouvir com o "ouvido interno" o som e o fraseado que se pretende, é uma das qualidades essenciais para um músico." – Daniel Baremboim, maestro e pianista (Baremboim apud Manresa, 2006. p.32)

As representações mentais aplicadas à performance tem sido alvo de estudos da psicologia da música e da neurociência, trazendo à tona a importância de se aprofundar o entendimento e aplicação dos processos mentais envolvidos numa performance de superior categoria (expert performance) como aponta Santiago. Uma pesquisa com tal enfoque contribui para ampliar a reflexão sobre a expressividade entre os violonistas e proporciona um melhor embasamento acerca das faculdades mentais exercidas. A questão da otimização de recursos, tão presente no cotidiano, atinge a forma como usamos nosso tempo e em que devotamos nossa atenção nas atividades diárias. Em última análise, a maneira como fazemos algo, determina onde podemos chegar.

Para investigar a utilização e a influência das representações mentais no processo de preparação e realização da performance violonística, realizamos levantamento dos autores que abordam diretamente o tema e que dão subsídios para a ampliação da questão.

Os primeiros relatos da prática mental remetem ao início do século XX, e estão associados à prática de executar obras complexas em público de memória, desde então

alguns pesquisadores vem tentando analisar e compreender como se dá o processo mental-associativo e que estratégias podem otimizar o fazer musical. Assim, Jorgensen (2004) aponta a conclusão de Kovacs:

> O pianista húngaro, Sandor Kovacs, publicou o primeiro estudo empírico em 1916. Kovacs ficava intrigado com os problemas que seus estudantes tinham ao executar peças difíceis de memória. Sua conclusão foi que os músicos deveriam adotar a prática mental, especialmente ao abordar uma peça nova. (p. 87)

Leimer (1949) aponta o estudo "reflexivo" como ferramenta fundamental para a execução de memória bem sucedida ao piano. Esse estudo teria como base a visualização prévia da partitura, um estudo aprofundado antes de tocar de fato. Possibilitando uma ampliação da expressividade como afirma o autor ao falar sobre o próprio trabalho:

> O meu método criou uma maneira de tocar que, especialmente a respeito da interpretação, se diferencia muito da maneira comum. Este método se baseia na observação atenta de uma série de exigências, a meu ver, evidentes; a maneira com que aplico estas exigências e as formulei num sistema, representa o mais curto, senão o único caminho para levar o talento musical de um aluno a um desenvolvimento realmente completo, e auxiliá-lo, a adquirir o máximo de expressividade. (Leimer, 1949, p.9)

Rodolfo Barbacci (1965) propõe atividades de auto-avaliação através do conceito de classificação em sete memórias musicais, a saber: visual, analítica, auditiva, muscular, rítmica, nominal e emotiva. Seu enfoque é isolar cada memória e verificar através da revisão mental sem o instrumento se a mesma está sendo bem utilizada, o que torna a tarefa um tanto árdua, porém com possibilidade de bons resultados. Esta proposta se insere na tendência de divisão da memória em partes para melhor assimilar o todo.

Connolly e Williamon (2004) dissertam sobre o treinamento de habilidades mentais e sugerem um passo a passo, desde exercícios de relaxamento, treinamento das habilidades de imaginação até detalhes da performance, como colocar-se mentalmente na situação de concerto e perceber as sensações que decorrem deste ensaio.

Chaves evidencia a necessidade de aprofundamento na questão e relata que "apesar da prática mental já estar imersa e indissolúvel ao meio musical, sua mensuração em termos de eficácia e aplicabilidade poderia fornecer subsídios positivos e complementares ao contexto atual" (2011, p. 1052).

Encontramos em Snyder (2000, p. 23) um motivo que demonstra a importância e relevância das práticas ligadas às imagens. O autor afirma que uma imagem contém uma

carga muito superior de informação se comparada ao processo lingüístico. Além de comunicar mais diretamente quando há uma identificação análoga.

A prática mental aliada à prática física é mais eficaz do que o uso delas isoladamente como apontam as conclusões de Pascual-Leone relatadas por Chaves (2011):

> "Pascual-Leone (2003) conclui que a prática mental (imaginar o tocar) pode resultar em acentuada melhora na performance, facilitar a aprendizagem de habilidades com menos prática física e a combinação da ação física com a mental leva a um aperfeiçoamento das habilidades mais acentuado do que a física isolada." (p.52).

E Johnson (2003):

> Embora nenhuma pesquisa tenha determinado especificamente porque a imagética e o ensaio mental são efetivos, muitos estudos tem demonstrado que a combinação de ensaio físico com o mental é superior a prática física isolada. (p. 3)

Atualmente, parece ser consenso entre os autores que uma relação prévia com a partitura é uma ferramenta bastante útil no processo de elaboração e memorização de uma interpretação musical, como veremos a seguir.

1.2.1 A partitura na mente ou a mente na partitura?

> Uma partitura musical interiorizada! Que é isto senão uma imagem mental? (SANTIAGO, 2001, p. 166)

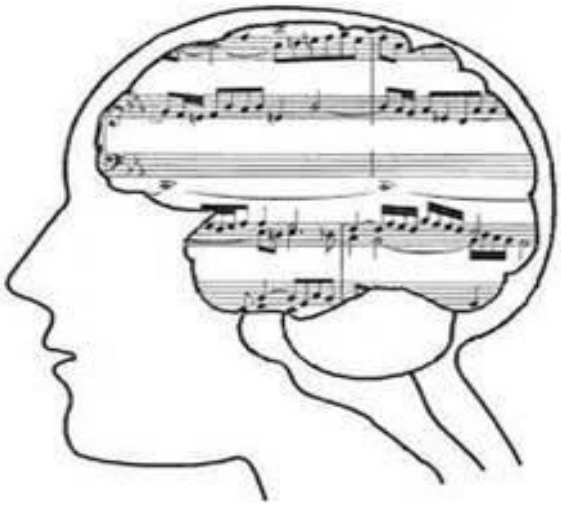


Figura 1. Partitura na Mente

Uma das primeiras imagens mentais que servem de referencial e base para a performance, nos “moldes” convencionais da música de concerto ocidental, é a projeção mental da partitura. Para que isso ocorra, primeiramente, há que se ter uma relação consistente com a partitura real e visualizada (Leimer, 1949) é nesse momento que costumam ocorrer os primeiros procedimentos analíticos, sejam empíricos e pessoais ou baseados em métodos formais de análise. A partitura é o mapa que conduzirá ao “tesouro”, mas o caminho é o perfomer que constrói, faz-se necessário um embasamento consistente e um propósito claro para se atingir o resultado desejado, a construção da uma performance.

O princípio básico é poder formar uma imagem mental clara do que se pretende expressar musicalmente sem encostar um dedo no instrumento. Essa prática, que pode ser mentalmente cansativa, de acordo com a complexidade do repertório e da interpretação, tem se mostrado uma ferramenta importante no auxílio da memória e no aperfeiçoamento da intenção expressiva.

O estudo por reflexão, nome dado por Leimer ao processo de analisar e entender a partitura antes de tocar o instrumento resulta em alguns benefícios, entre eles estão: um melhor entendimento da estrutura da peça, uma melhor fixação das intenções musicais, fortalecimento da memória, devido à fixação das imagens na mente, preservação da parte física, uma vez que a tendência é que tenha a quantidade ideal de prática física, sem o excesso do método “força bruta” (Ryan, 1991) em que a tendência é que seja realizado “à força” sem muita reflexão e “estressando” músculos e tendões.

Muito embora não seja condição ‘sine qua non’ enxergar claramente na tela mental toda gama de detalhes e sutilezas da partitura, que vão além do tocar as infinitas “bolinhas pretas”, sabemos que a apropriação mental das informações pode resultar, além de um domínio mais profundo, numa comunicação mais efetiva com o público, como acontece com regentes e solistas em nível expert, quando estes executam de memória suas performances.

O efeito psicológico de ter na mente a partitura assemelha-se ao ator que domina plenamente seu texto quando de sua atuação, tal domínio o deixa “livre” para imprimir todas as características necessárias à composição e realização do seu personagem. Uma vez que seja viável repassar mentalmente (sem o instrumento) de forma plena toda performance, o processo atinge seu objetivo.

1.2.2 Visualização – autores violonistas

Provost (1992), Iznaola (2000) e Ryan (1994) apontam a "Visualização" como uma ferramenta importante para violonistas. Ryan descreve o ponto ideal afirmando que o intérprete somente se apropria da obra quando estiver apto a ouvir, ver e sentir mentalmente do início ao fim, podendo assim se fazer valer das diferentes formas de tocar que surgem desta prática (RYAN, 1984 p. 217, 218).

Ricardo Iznaola (2000) trata da visualização no contexto da memorização e leitura a primeira vista, em seu manual para estudantes de performance violonística, aponta a visualização como um dos componentes fundamentais para atingir uma precisão perfeita na prática do instrumento. Iznaola enumera "etapas de visualização" que poderiam auxiliar:

> a. se a passagem for suficientemente fácil para você, você pode visualizá-la.
> b. se você pode visualizá-la, você pode lê-la.
> c. se você pode visualizá-la sem o instrumento e sem a partitura, você pode lembrá-la.
> Visualizar, nesse contexto, significa tanto enxergar suas mãos realizando os movimentos para performance quanto ouvir internamente, com os olhos e ouvidos da mente (p. 17)

Alguns experimentos são propostos em forma de exercícios de visualização conciliando os aspectos leitura e memória, Iznaola é enfático ao afirmar: "Não misture sua prática regular com a prática da visualização" (p. 20). O objetivo central é servir como uma importante ferramenta auxiliar à prática regular, no entanto o autor afirma:

> Não devemos subestimar o poder da visualização. Alguns distintos pedagogos (Bonpensiere, Leimer) acreditavam que com o treinamento adequado, a habilidade de visualizar poderia se tornar tão forte e vívida ao ponto de permitir eliminação parcial ou total da prática física. Alguns legendários concertistas de um passado não tão distante atingiram resultados incríveis através da visualização, por exemplo Gieseking, Kreisler, Cortot e, mais recentemente, Rubinstein e Arrau. Esses indivíduos eram capazes de aprender novas obras longas e complexas durante uma viagem prolongada de trem ou transatlântico, executando de memória chegando no destino sem ter tocado nenhuma vez a peça no instrumento. (p. 20)

Ao referir-se à visualização, Ryan afirma que muitos violonistas contemporâneos, como Leo Brouwer[2], utilizam essa abordagem como ferramenta auxiliar junto a outros métodos para obter melhores resultados na performance. O autor dedica dois capítulos de seu livro intitulado "A mente sobre os dedos I e II", e propõe uma abordagem detalhada em que o performer "apropria-se" da obra ao usar a visualização, e através de um plano de 12 passos, em que, entre outros aspectos realiza contextualização da obra e seu estilo, escolha adequada da digitação de acordo com as intenções musicais e aplica o princípio que norteia seu livro, apoiar-se na prática com o menor esforço ou sem esforço, utilizando a "concentração natural", opondo-se ao "método força bruta", que pretende resolver tudo com repetições infinitas e sem muita reflexão. Alguns exemplos da abordagem mental: suavização de mudanças de mão esquerda, fortalecimento da memória de uma obra, interpretação de uma passagem musical, aumento da velocidade em escalas e resolução de problemas de contagem (1984, p. 174).

A abordagem de Provost (1992) pode ser aplicada a diversos instrumentos, porém no caso de instrumentos harmônicos como o piano e o violão, o autor afirma que há uma maior dificuldade no processo de fixação da performance, entre outros motivos, pela polifonia. O autor propõe atividades de fixação da memória que se juntam à prática da visualização, utilizando a divisão dos tipos de memória encontrada também em Kaplan (1987), a saber, visual, auditiva, cinestésica e lógica.

No Brasil, um dos grandes pedagogos do instrumento, Henrique Pinto (2005), reforça o conceito de que o visualizar pode ser tão útil quanto o ato de tocar em si:

> Se partirmos do princípio que qualquer ação se inicia no pensamento, o simples ato de mentalizar o violão e trabalhar uma obra subjetivamente é tão eficaz como se o estudo fosse realizado concretamente. (p. 29)

1.2.3 As diferentes representações mentais

Encontramos em Santiago (2002, p. 147), referencia à abordagem de Ericsson e Lehmann acerca das representações mentais:

> "segundo K. Anders Ericsson, são necessários três tipos de representação mental para uma performance musical de superior categoria (expert performance): (a)

[2] A primeira edição do livro de Ryan é de 1984, Leo Brouwer atuou como violonista até início da década de 80, por conta de uma lesão no tendão do dedo médio da mão direita, abandonou a carreira de concertista. Atualmente a faceta de compositor é referência mundial no meio violonístico.

> uma representação mental do objetivo de performance desejado; (b) uma representação mental da performance como ocorre no momento; (c) uma representação da música em termos dos aspectos de sua produção. Estes três tipos de representação interagem no momento da performance, permitindo o ajuste da mesma ao ideal desejado graças ao *feedback* recebido no momento (Ericsson, 1997 apud Santiago, 2002).

Modelo de Lehmann e Ericsson:

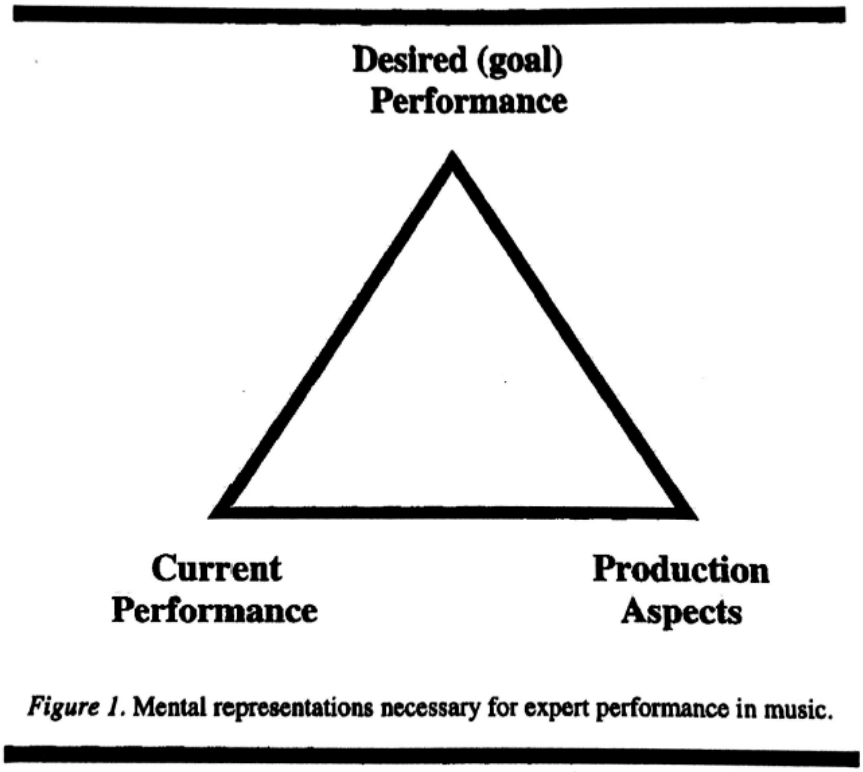


Figure 1. **Mental representations necessary for expert performance in music.**

Figura 2. Modelo triangular dos tipos de representações mentais necessárias para expertise performance.

Os autores identificaram um tripé que sustentaria a chamada "expertise performance". O modelo triangular é citado em diversos artigos e livros como é o caso de Ginsborg (2004):

> A representação da performance desejada é uma performance ideal, um ensaio altamente detalhado da interpretação da música. A representação dos aspectos de produção é construída através dos repetidos ensaios de sequências musicais que se tornam totalmente automatizados, mas que devem ser continuamente monitorados. A representação da performance em si – a interpretação da música – também envolve um monitoramento do contexto da situação da performance e um retorno do público. (p.128)

Ao contrário dos desportistas, que normalmente contam com um treinador para conduzi-los à excelência, os músicos normalmente atuam como "auto-treinadores", pois

sua prática costuma ser uma atividade solitária, e auto-monitorada, o que reforça a necessidade de encontrar os meios mais eficazes de chegar aos resultados, pois a busca é por uma prática individual efetiva (Jorgensen, 2004, p. 85).

Jorgensen disserta sobre estratégias de prática individual e propõe uma abordagem dividida em três partes: planejamento e preparação da prática; execução da prática e por fim, observação e avaliação da prática. Sobre as estratégias mentais, o pesquisador afirma:

> O propósito básico das estratégias mentais é estabelecer e ativar as imagens visuais, auditivas e cinestésicas da música para usar tanto na prática quanto na performance.
> Tentar determinar quais dessas estratégias funcionam melhor no contexto da prática não é, no entanto, a questão mais importante porque as estratégias mentais e as de tocar de fato não são inseparáveis. O ponto mais relevante a se considerar é como combinar essas duas abordagens da maneira mais construtiva durante a prática. (p. 92)

As vivências pessoais são intransferíveis, uma obra que revela uma acentuada tristeza para uma pessoa, pode resultar em uma alegria superlativa para outra, mesmo um atributo mais concreto como uma marcha fúnebre, pode ser compreendido e vivenciado de maneiras absolutamente diversas. Existe uma realidade subjetiva que diz respeito à singularidade do universo do indivíduo como aponta Lima (2006), sobre o pensamento de Gisele Brelet:

> Para a autora, a obra musical não existe plenamente senão na realidade subjetiva de uma contemplação. Nada dela se apresenta por si mesmo, a não ser no valor que o intérprete lhe atribui. Portanto, toda contemplação é interpretação e, no caso da música, a interpretação ajusta a obra musical ao seu intérprete durante a execução. Na música, a obra permanece virtual em meio às sucessivas recriações que dela se faz. Pode se dizer que a interpretação musical é a contemplação que se verifica e se realiza. A ideia artística só se confirma quando a obra se realiza, portanto, a execução é necessariamente criadora e simboliza a atividade por excelência do artista. (p. 61)
> A partitura para Brelet, não passa de um campo de possibilidades puramente ideais, uma virtualidade. (p. 62)

É fundamental considerar a experiência, percepção e vivencias do indivíduo, pois é através destas que é formado e consolidado o processo de referencial imagético e associativo, em que o indivíduo toma decisões e posições baseado nas próprias referências, tornando suas ações únicas e intransferíveis.

1.2.4 Tipos de representações mentais

Ao aplicar um questionário a violonistas referente à utilização das representações mentais durante o V Festival de Violão da UFRGS, realizado no ano de 2013, concluímos ser uma prática importante entre violonistas. Os autores classificaram (BORGES, MENDONÇA e AGUIAR, 2013) em seis os tipos de representação mental como demonstrado abaixo:

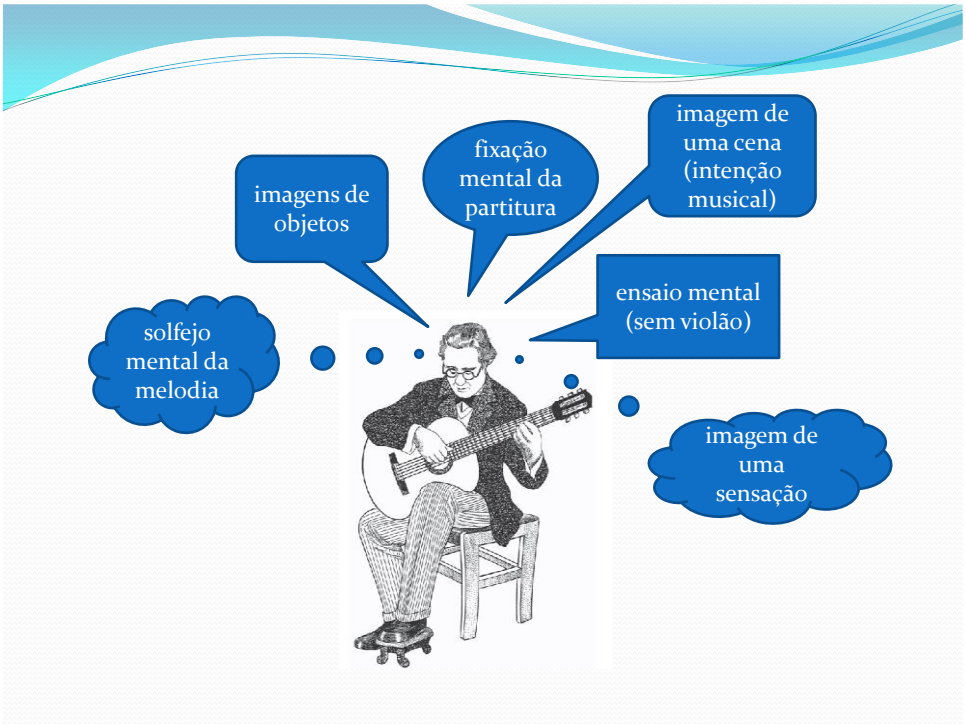


Figura 3. Tipos de representação mental utilizadas por violonistas no processo de fixação de uma nova obra. (Apresentação Oral no XIII SEMPEM)

Cabe ressaltar que a imagem de uma sensação, além de se referir a uma sensação que remeta a intenção musical do trecho ou obra, também pode se referir a uma sensação física dos movimentos necessários à execução de tal intenção, ou seja poderíamos aqui acrescentar um outro tipo de representação, a representação mental do movimento físico ou gestual que implica expressar musicalmente esta intenção.

1.3 Os tipos de memória

A memória está dividida em três ou quatro tipos de acordo com Klickstein (2009) e Kaplan (1987), entre outros autores, a saber: memória visual, auditiva e cinestésica e

alguns autores tratam da memória lógica ou analítica como é o caso dos citados. Barbacci (1965) classifica em sete as memórias como já mencionado.

Mesmo os diferentes aspectos da memória que não evocam diretamente uma imagem, na maioria das vezes estão atrelados a alguma imagem, sensação ou movimento em forma de representação mental. Uma sensação sem imagem também pode ser considerada uma representação mental.

Sintetizamos, a seguir, a definição dos referidos autores, Klickstein e Kaplan, sobre os quatro tipos de memórias:

A memória visual costumeiramente está atrelada à imagem da partitura na tela mental, servindo assim como suporte da interpretação mesmo na ausência concreta do enxergar a pauta ao tocar; porém também pode ser a imagem mental dos movimentos necessários à execução. Portanto é a memória que mais diretamente utiliza o referencial imagético.

A memória auditiva é escutar mentalmente sons ausentes e está associada a ouvir perfeitamente os eventos musicais de uma obra, podendo ser de bastante valia no processo geral.

A memória cinestésica ou memória muscular é a memória física dos movimentos necessários para expressar as ideias musicais, o gestual envolvido e as intenções realizadas fisicamente. Nesse contexto as imagens podem atuar como representações dos movimentos associados a determinado evento, como o ato de correr ou mesmo um golpe (percussivo). As imagens podem ser também a representação do movimento em si, como o aperfeiçoamento dos atletas que visualizam repetidas vezes o mesmo movimento com a finalidade de atingir um alto nível de performance.

A memória lógica ou analítica pode ser associada à ideia da arquitetura, ter claro a estrutura de uma obra; Fernández aponta para o termo “fisiologia” em seu relato para esse trabalho (anexo), ao referir-se ao modelo tradicional de análise que “disseca” uma obra e enxerga suas partes. O violonista entende ser muito mais útil uma análise “fisiológica” onde compreende as relações existentes entre as partes.

A imaginação é um dos componentes da memória e mesmo quando o foco não é visual, alguma forma de imagética está presente, como evidencia Chaves (2011), ao debater as diferentes vertentes da imagética musical.

1.4 Associação com outros instrumentos (timbres)

Assim como podemos utilizar a metáfora para facilitar o processo de apropriação de uma intenção musical e também para expressar a mesma intenção, é comum em determinados contextos, sobretudo quando envolve polifonia e transcrição de obras, a imitação de timbres de outros instrumentos ou a referência a eles para expressar uma determinada ideia, por exemplo uma melodia "cantábile" com muito vibrato na região médio grave do violão facilmente pode nos remeter a sonoridade do cello e por vezes ser intencional como no caso do prelúdio 1 de Heitor-Villa-Lobos.

A riqueza timbrística do violão fez o célebre compositor Hector Berlioz considerá-lo uma orquestra em miniatura. Associar um timbre ou região sonora a determinado instrumento orquestral é uma prática utilizada por Fernando Sor no século XIX, referida em seu método e amplamente difundida entre violonistas desde então (GLISE, 1997 p. 195). Simular uma sonoridade de um instrumento ausente é imaginar esse instrumento, é representar mentalmente a sensação de estar "tocando" e "escutando" esse instrumento.

Essa associação é uma forma de representação de um objeto ausente, um instrumento musical que não se vê, nem se escuta, mas pretende-se que "esteja presente".

2 – INVESTIGAÇÃO DAS REPRESENTAÇÕES MENTAIS EM VIOLONISTAS

2.1 Metodologia das entrevistas

O processo de coleta de dados através de entrevistas semiestruturadas foi escolhido para investigar a veracidade de nossa hípotese através os questionamentos da pesquisa, de forma ética e impessoal, buscando os profissionais do mais alto nível, sobretudo no quesito performance, escopo principal de nosso trabalho, partindo do pressuposto de que os sujeitos participantes têm sólida formação e expertise em sua área de atuação.

Os violonistas participantes têm reconhecida atuação como concertistas no território nacional, (embora três dos entrevistados não residam no Brasil) e/ou são orientadores de performance/práticas interpretativas – violão nos programas de pós-graduação em música do país. Os resultados revelaram aspectos da utilização deliberada de estratégias mentais no dia a dia dos entrevistados.

Os sujeitos entrevistados foram contatados previamente via e-mail ou pessoalmente. Os sujeitos foram informados dos objetivos da pesquisa, como as entrevistas

seriam utilizadas e seus direitos de se recusarem a participar, incluindo a possibilidade de se desligar da pesquisa a qualquer momento sem qualquer penalidade.

As entrevistas ocorreram em local escolhido pelos sujeitos e foi utilizado um gravador para coleta dos dados. Estes foram transcritos totalmente e incorporados à dissertação conforme necessário, dado o consentimento dos sujeitos, incluindo a utilização de sua identidade vinculada a seus depoimentos e opiniões.

2.2 Os entrevistados

Na primeira etapa do questionário solicitamos informações sobre a formação, áreas de interesse e atuação dos violonistas. Por questão de objetividade, e circunstâncias de tempo escasso, em alguns casos essa questão foi omitida, total ou parcialmente e em acordo com os entrevistados, o pesquisador encontrou os dados em outras fontes.

2.2.1 Eduardo Fernández (Canelones, 1952)

O violonista uruguaio Eduardo Fernández começou seus estudos de violão aos 7 anos, com Raúl Sánchez Arias; posteriormente continuou com Abel Carlevaro. Estudou harmonia e contraponto com Guido Santórsola, e composição com Héctor Tosar.

Obteve o primeiro premio no concurso "Andrés Segovia" (Mallorca, 1975) logo foi premiado em vários concursos internacionais (entre eles, Porto Alegre, 1972, y Radio France, 1975). Sudebuten Nova Iorque, en 1977, teve grande repercussão (no jornal "New York Times" a crítica escreveu: "Raras vezes presenciamos um *debut* mais notável em qualquer instrumento"), tais feitos impulsionaram sua carreira internacional. Desde então suas apresentações incluem, além dos EUA (onde retorna todas as temporadas desde 1977), Europa, América Latina e o longínquo oriente (Japão, Corea do Sul, Hong Kong, Taiwan, China, Tailândia, Singapura), também Austrália e África do Sul.

Gravou 18 discos e um vídeo laser para o selo Decca/London, que incluem uma parte substancial do repertório violonístico, tanto solista como orquestral. Várias de suas gravações têm sido destacadas como "melhores do ano", entre outros pelo "New York Times". Como docente, foi catedrático de Guitarra na escola “Escuela Universitaria de

Música de la Universidad de la República en Montevideo" no período de 1982-1989, instituição para a qual retornou como pesquisador desde outubro de 2000.

É requisitado nas escolas e Festivais mais importantes do mundo, realizando regularmente *master classes*. Sua atuação científica rendeu livros de referência no mundo do violão: "Técnica, Mecanismo, Aprendizaje" (FERNÁNDEZ, 2000), e "Ensayos sobre las obras de J. S. Bach para laúd", e diversos artigos publicados em revistas especializadas como a italiana Il Fronimo. Fernández estreou obras importantes do repertório violonístico e realizou algumas primeiras gravações como a *Sequenza XI* de Luciano Berio. Atualmente pesquisa o repertório do século XIX no qual é especialista.[3]

2.2.2 Edelton Gloeden (São Paulo, 1955)

Em sua infância a música se fazia presente em casa nas festas de seu pai que cantava e tocava pandeiro com amigos, colecionava LPs onde predominava a música popular brasileira e sua mãe que cantarolava trechos de ópera.

Aos 11 anos começou a estudar música. "Comecei a estudar o chamado violão clássico na Escola Livre de Música, no bairro de Vila Formosa, zona leste de São Paulo, com Roberto Dalla Vecchia, na época um aluno de Henrique Pinto".

Em 1969, foi ter aulas com o próprio Henrique Pinto. O curso durou cinco anos e abriu várias portas para Edelton. "Participei dos Seminários Internacionais de Violão Palestrina, em Porto Alegre, em 1972, 1974 e 1975. Ainda em 1972 trabalhei, durante todo o mês de julho, violão com o argentino Jorge Martinez Zarate, princípios harmônicos e interpretação com o uruguaio Guido Santórsola e composição com Marlos Nobre. Em 1974, novamente durante julho, estudei violão com Abel Carlevaro e princípios harmônicos e interpretação com Guido Santórsola, ambos uruguaios. Já em julho de 1975 fiz o concurso do Seminário Internacional, ficando em terceiro lugar. Com Santórsola, Carlevaro e Fernández trabalhei também em São Paulo, em pequenos seminários".

Edelton tem formação superior em música. Fez o curso de graduação na Faculdade Carlos Gomes. Seu mestrado em musicologia e doutorado em artes foram feitos na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Edelton estabelece uma interessante relação entre a formação acadêmica e o autodidatismo como processos complementares e dinâmicos. "Posso afirmar que me tornei

[3] Fonte auxiliar: http://www.eumus.edu.uy/eum/docentes/fernandez-eduardo, consultado em 28/09/2015

autodidata depois da orientação dos mestres. Há uma outra parte da formação que cabe exclusivamente ao próprio músico desenvolver. Para mim, esta parte foi o convívio com músicos fora do âmbito do violão, uma boa parte da vida assistindo a concertos, ouvindo rádio, fazendo audições as mais variadas com partituras, e o processo sem data marcada para terminar de aprender e ensinar".

O violonista tem atuado em recitais solo, com grupos de câmara e em concertos com orquestra por todo o Brasil, Estados Unidos e Europa, merecendo destaque suas recentes tournês por diversas cidades americanas e europeias como integrante do Quarteto Brasileiro de Violões.

É professor no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP e presença constante nos mais importantes festivais de música em todo o Brasil.

Realizou inúmeras primeiras audições mundiais de obras de compositores brasileiros, como Cláudio Santoro, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Mário Ficarelli, Lina Pires de Campos, e Gilberto Mendes, entre outros.

Edelton Gloeden é um dos destacados violonistas brasileiros da atualidade e em 2001, recebeu o Prêmio Carlos Gomes na categoria "Solista Instrumental".

Gravou os CDs Uma Festa Brasileira, com o flautista José Ananias (Paulus), Os anos 20 (EGTA) e, com o Quarteto Brasileiro de Violões, Encantamento, Essência do Brasil eFour Bach Suites for Orchestra (Delos International - EUA). Estes dois últimos foram indicados pela revista norte-americana Audiophile Audition como um dos melhores lançamentos de 2000 e 2001, respectivamente. Em 2007, com patrocínio da Petrobras, gravou o CD duplo Retratos de Radamés em Homenagem a Radamés Gnattali, com o violonista Paulo Porto Alegre. Periodicamente se apresenta em recitais solo, com a soprano Adélia Issa. [4]

2.2.3 Mario Ulloa (San José,1965) [5]

Natural da Costa Rica, Mario Ulloa se dedica ao violão desde a infância e descende de família com tradição musical de raízes populares. Estudou durante seis anos no

[4] http://www.musicosdobrasil.com.br/edelton-gloeden consultado em 24/02/2015, e http://pt.wikipedia.org/wiki/Edelton_Gloeden consultado em 24/02/2015

[5] Fonte: ARÔXA, 2013

Conservatório de Castella. Posteriormente, ingressou na Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, em San José, formando-se em 1985, sob a tutoria do professor Luis Zumbado. Com bolsas de estudos do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico) e do KAAD (Serviço Acadêmico Católico para Estrangeiro), continuou seus estudos musicais na Musikhochschule Köln, Alemanha, obtendo em 1990, sob a tutoria do maestro Eliot Fisk o diploma Konzertexamen (Diploma de Concertista) nessa instituição.

Nessa mesma Escola realizou estudos de música barroca com o Professor Konrad Junghännel. Ainda com Fisk, realizou também estudos no Mozarteum, Salzburgo, Áustria. Durante quatro anos, cursou o programa de pós-graduação na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia obtendo, em 2001, seu Diploma de Doutor em Música, sob a orientação do Prof. Dr. Joel Barbosa e co-orientação do Prof. Dr. Jamary Oliveira.

Sua carreira conta com o prêmio de Melhor Intérprete de Agustín Barrios, no Paraguai (1994) e o 5º Prêmio (Prêmio Printemps de la Guitare), na Bélgica (1997). Tem se apresentado em países da Europa, América do Norte e América Latina, incluindo as principais capitais brasileiras.

Fazem parte de sua discografia três álbuns solo – no qual um deles foi contemplado com o Troféu Caymmi (2001) e outro, que participa como arranjador e intérprete de canções de Dorival Caymmi (2006). Participou de colaborações com outros músicos, destacando o seu mais recente álbum em duo com o violinista Daniel Guedes. Atualmente é professor de violão na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde orienta alunos de graduação e pós-graduação e, frequentemente, oferece masterclasses em outras universidades e instituições musicais nacionais e internacionais.

2.2.4 Fabio Zanon (Jundiaí, 1966)

Zanon foi o único brasileiro a receber o primeiro prêmio no Concurso Internacional de interpretação da Guitar Foundation of America (GFA) nos Estados Unidos e no mesmo ano (1996), o Concurso Tárrega na Espanha, a essas vitórias seguiu-se uma turnê de 56 concertos nos EUA e Canadá e o lançamento de seus três primeiros CDs, desde então tem se apresentado em mais de 40 países e solicitado nos mais importantes eventos mundiais do violão. Seu CD Guitar Recital, foi escolhido pela rigorosa revista britânica Gramophone como o melhor do ano de 1998: "Técnica fluente, grande beleza e variedade de som, resposta emocional finamente controlada, sensibilidade estilística. Resumindo, Fabio

Zanon tem que ser reconhecido como membro da mais alta elite dos violonistas contemporâneos". [6]

"Essencialmente, eu comecei a estudar violão com meu pai, eu já me interessava por música antes, quando eu tinha uns 8, 9 anos eu pedi para meu pai que eu queria aprender a tocar piano, claro, a gente não tinha piano, aí ele falou, posso te ensinar a ler música no violão, o que eu queria mesmo era entender a partitura, tinha esse fetiche com a partitura, comecei com meu pai e fiquei vários anos tocando sozinho, quando eu tinha 13 anos eu fui estudar com o professor Guedes, mas na verdade até terminar a faculdade eu não tinha muita noção do que eu ia fazer com música, na verdade eu achava que ia ser compositor, era o meu desejo secreto, então eu comecei a estudar teoria, composição, regência e tal... para tentar ter uma formação completa na medida do possível, só que o violão foi acontecendo mais rápido que as outras coisas e eu acabei ficando com o violão, mas esse período dos 13 aos 17 anos que eu tava em Jundiaí ainda e tinha aula de violão com o Guedes e aula de teoria com o Sílvio Ferraz, foi muito importante, foi ali que eu acho que a música deixou de ser um gosto, deixou de ser somente, ah eu gosto de ouvir música, para se tornar... não a música é uma coisa que eu quero entender e dominar. Foi essa a fase principal. Depois entrei na Faculdade, de uma forma dei vários passos para trás, depois dei uns para frente, fui estudar na Inglaterra e lá também eu fiz violão e fiz regência como segundo estudo, ainda achava que o violão poderia não dar certo e francamente até hoje não me vejo puramente como violonista, tanto que eu não trabalho só com isso, trabalho com regência também e organização de eventos de música, eu gosto de gerenciar e ter ideias de programação então estou como coordenador do Festival de Campos do Jordão, a programação desse ano (2014) foi toda feita por mim".

2.2.5 Álvaro Pierri (Montevideo, 1952)

Proveniente de uma família de músicos, Álvaro Pierri é sobrinho da violonista Olga Pierri e neto do compositor e músico José Pierri Sapere. Sua afeição pela música veio de sua mãe, a pianista Ada Estades. Com 7 anos começou a estudar violão com sua tia, enquanto seus estudos superiores de violão realizou no Conservatório Nacional de Música da "Universidad de la República Oriental Del Uruguay" em Montevidéu onde foi aluno

[6] Fonte auxiliar: http://www.promusica-udi.com.br/component/content/article/56-biografia/88-fabio-zanon.html acessado em 10/02/2015

de Abel Carlevaro e Guido Santórsola. Ganhou diferentes concursos como o Concurso Internacional de Guitarra de Buenos Aires (Argentina), Concurso Internacional de Porto Alegre (Brasil) e o 18º Concurso Internacional de Radio France onde obteve a Medalha de Ouro. Realizou gravações para as companhias discográficas Blue Angel e Analekta.

Realizou tournées pela Europa, Japão e América, tanto em recitais de violão solo como com orquestras, conjuntos de câmara e de percussão, atuando junto a músicos como Frank Peter Zimmermann, Ernö Sebastian, Hatto Beyerle, Florian Sonnleitner, Josef Protschka, Astor Piazzolla, Tracy Silverman, o Quarteto de Cordas Turtle Island e o Quarteto Cherubini. Estreou muitas obras contemporâneas de compositores como Leo Brouwer, Guido Santórsola, Jacques Hétu, Stephen Schwartz, Lanza, Abel Carlevaro, Thierry Rougier, González, Harold Gramatges, Borsody, entre outros.

Também é professor desde 1981 na Universidad de Quebec en Montreal (Canadá) e em 2002 foi nomeado Professor Titular da Cadeira de Violão da Academia de Viena, "Universität für Musik und darstellende Kunst Wien". Recebeu o Premio Félix em 1992 e 1993 e foi indicado para o mesmo prêmio em 1995 e 1997, entre os melhores álbuns clássicos. Em fevereiro de 2008 foi declarado Cidadão Ilustre da cidade de Montevideo pelo intendente Ricardo Ehrlich, logo após ter realizado um importante concerto no Teatro Solís.[7]

2.2.6 Daniel Wolff (Porto Alegre, 1967)

"Basicamente arranjo, performance e composição são as que mais me interessam e a didática voltada a essas três áreas; resumindo seria isso."

Primeiro Doutor em Violão do Brasil, Daniel Wolff é um dos mais destacados músicos brasileiros da nova geração. Profissional versátil, além da carreira como concertista, atua intensamente como compositor, arranjador e didata.

Formado pela Escuela Universitária de Música de Montevidéu, estudou com os virtuosos uruguaios Eduardo Fernández e Abel Carlevaro, e com o compositor Guido Santórsola. Posteriormente, com bolsas de estudo da CAPES e CNPq, cursou Mestrado e Doutorado em Violão na prestigiosa Manhattan School of Music de Nova Iorque, na classe do professor Manuel Barrueco. Sua destacada atuação lhe rendeu o Helen Cohn Award, prêmio oferecido ao doutorando de melhor desempenho. Durante sua estadia nos Estados

[7] http://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81lvaro_Pierri , consultado em 15/09/2014

Unidos, participou de masterclasses com Julian Bream, David Russell, Roberto Aussel, David Tanenbaum e o Duo Assad, entre outros. Obteve o primeiro prêmio no I Concurso Nacional de Violão (São Paulo), Concurso Heitor Villa-Lobos (Porto Alegre) e Concurso Jovens Solistas da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Em 1997 venceu a Artists International Competition (EUA), o qual resultou em sua estréia no prestigioso Carnegie Hall de Nova Iorque.

Tais êxitos levaram a uma intensa atividade como solista e camerista, com apresentações no Brasil, Estados Unidos, Canadá, Itália, França, Alemanha, Noruega, Áustria, Grécia, Croácia, Chile, Peru, Argentina e Uruguai. Atuou como solista frente a importantes orquestras, como compositor e arranjador, teve também suas obras executadas por diversas orquestras. Escreveu também várias obras para a Camerata Consort, da qual deteve posto de Regente e Diretor Artístico. Participou como arranjador em diversos discos gravados no Brasil e Estados Unidos, para músicos como Carlos Barbosa-Lima, Berta Rojas, Paul Winter, Sharon Isbin e Thiago de Mello, o que lhe rendeu o Grammy Awards de 2000 – a premiação máxima na área musical – e duas vezes o Prêmio Açorianos de Melhor Arranjador.

Suas composições, publicadas pelas editoras alemãs Trekel e Verlag Neue Musik, foram gravadas em discos no Brasil, Alemanha e Estados Unidos. Compôs também trilhas sonoras para cinema e balé, com prêmios nos festivais de cinema de Gramado e Fortaleza.

Desde 1991, é catedrático de violão na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde criou os cursos de Mestrado e Doutorado em Violão e coordena o Festival Internacional de Violão. Foi também Professor Visitante da Universidade de Arte de Berlim (UdK). Publicou artigos em periódicos especializados do Brasil, Estados Unidos, Alemanha e Inglaterra. Sua presença como violonista e professor é freqüentemente requisitada em festivais, tendo participado da Bienal Internacional de Violão (França) e de festivais de música no Brasil e outros países.

Lançou diversos discos no Brasil, Uruguai e Alemanha, que incluem gravações solo, música de câmara e concertos para violão e orquestra. Além de numerosos elogios da critica internacional, recebeu nominações para o Grammy Awards e venceu diversos prêmios Açorianos.[8]

[8] Fonte: http://www.danielwolff.com.br/ acessado em 17/09/2014

2.2.7 Eduardo Meirinhos (São Paulo, 1960)

Eduardo Meirinhos iniciou-se na música muito cedo através de aulas particulares com Adhemar Andrade e a seguir com David de Giorgi. Mais tarde ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde estudou com Isaías Sávio e a Ana Lia de Oliveira. Ainda em São Paulo estudou com Henrique Pinto. Em 1987 foi contemplado com bolsa de estudos concedida pelo Governo alemão através do DAAD (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico). Em Hannover estudou com Hans Michael Koch e em 1989 obteve o 100 Diplom Musiker pela Staatliche Hochschule für Musik und Theater Hannover, título equivalente ao bacharelado em instrumento no Brasil.

Em 1994 ingressou para o corpo docente da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (UFG). Cursou o Mestrado em Musicologia na Universidade de São Paulo (USP), obtendo o título de Mestre em 1997. Detém também o título de Doutor em Música pela Escola de Música da Florida State University, obtido em 2002, nesta instituição estudou com Bruce Holzman. Atualmente orienta alunos de graduação e mestrado na UFG.

Tem atuado como concertista e professor em vários festivais de música nacionais e internacionais, incluindo países da América do Sul e Central, Alemanha e Estados Unidos. Além de atuar como intérprete, estudou composição com Siegfried Schmidt (Brasil), Mario Ficareli (Brasil) e Ladislav Kupkovic (Alemanha). No âmbito da musicologia obteve orientações com Günter Katzenberger (Alemanha), José Eduardo Gandra da Silva Martins (Brasil) e mais recentemente com o Jeffery Kite-Powell (Estados Unidos).

Em 1997, gravou disco com obras de Radamés Gnattali para violão e flauta e violão e violoncelo. Tem também um disco solo (2007) e outras colaborações em grupo. Atualmente encontra-se em processo de gravação de outro solo.

Obteve primeiros prêmios em concursos de interpretação ao violão e de composição, tais como IV Concurso de Música Erudita Brasileira (São Paulo), Concurso de Composição Troféu Bach, o último, por três anos consecutivos, dentre outros prêmios. Além dos prêmios, fez estreia mundial de obras de compositores tais como Nikos Platirrachos (Grécia); Siegfried Schmidt (Brasil) e a estreia brasileira da peça Variations sur un Thème de Django Reinhardt do compositor cubano Leo Brouwer. [9]

[9] Fontes: http://www.eduardomeirinhos.mus.br/biografia.php, consultado em 15/02/2015 e Arôxa, 2013.

2.2.8 Eduardo Isaac (Entre Rios, 1956)

Começou a estudar violão com sete anos de idade no Conservatório de Entre Rios. Aos 10 anos começa a estudar com Walter Heinze, que foi seu único mestre, modelo de cultura musical e humanística. Posteriormente, através dos seminários de violão que ocorriam no Brasil, Uruguai e Argentina, teve contato com Carlevaro, Zárate e violonistas de uma geração acima da sua, como Roberto Ausell, Miguel Girollet, Álvaro Pierri e Eduardo Fernández.

Foi premiado em concursos de importância mundial: "Infanta Cristina" de Madrid; "Andrés Segovia" de Palma de Mallorca; "Reina Fabiola" de Namur, Bélgica. Em 1990 começou a gravar pelo selo GHA records (Bruxelas) uma série de discos de grande transcendência dedicados ao repertório do século XX. A Crítica o define como um dos grandes nomes do violão no século XX, ressaltando sua sonoridade, senso rítmico infalível e excelência musical a serviço da criação contemporânea.

Compositores de diferentes países dedicam obras a Isaac. Suas transcrições exploram novas linguagens na estética violonística. Atua com regularidade em diversos países, dando concertos e máster classes de repertório e técnica instrumental no Brasil, México, Estados Unidos, Portugal, Espanha, Itália, Alemanha, Bélgica e França. Seu repertório inclue diversos concertos para violão e orquestra e tem forte atuação de câmara também, forma um duo com o notável bandeneonista Daniel Binelli e outras formações. É professor na "Universidad Autónoma de Entre Ríos" e do "Posgrado Instrumental de Mar del Plata" (Argentina). [10]

2.3 ANÁLISE: CRUZAMENTO DE DADOS

Para compreender de forma ampla a abordagem dos entrevistados, focamos no processo geral, desde os primeiros contatos com o repertório até o que ocorre no momento da performance. Entre outras contribuições, entramos em consonância com uma tendência das pesquisas atuais que busca relatos da própria prática dos performers.

Foram realizadas oito entrevistas, transcritas integralmente e anexadas ao trabalho. Devido à natureza aberta das perguntas do questionário, algumas respostas trazem

[10] Fonte auxiliar: http://www.eduardoisaac.com/biografia.html

informações e depoimentos muito ricos acerca da vivência e visão dos sujeitos e muitas vão além dos objetivos aqui traçados. Por essa razão e pela relevância das carreiras e contribuições dos profissionais entrevistados ao mundo do violão e à área da performance, optamos por compartilhar todo seu conteúdo.

Os dados cruzados a seguir trazem um direcionamento amplo sobre o processo de estudo e preparação de uma performance, com foco na utilização das RMs.

2.3.1 Contato com uma obra nova – criando uma impressão sonora

A primeira pergunta trata da abordagem do violonista a uma nova obra. Nova obra aqui é uma peça inédita para o violonista e que será preparada para performance. Embora tenha havido diferenças de abordagens pelo mesmo entrevistado, estes violonistas procuraram responder o que é mais usual.

Foi citado o contato pela escuta (gravação ou ao vivo); mas a partitura foi o meio unânime de contato, como era esperado, partindo de uma leitura geral para buscar intimidade com a obra em questão, uma vez que o foco foi de como se dá o processo de estudo e elaboração de uma interpretação. No entanto, há um caminho até chegar à partitura. Esse caminho foi chamado por Gloeden de “namoro”. O entrevistado acredita que há um longo processo entre o momento em que surge o interesse por uma obra até tocá-la de fato. É construída uma relação que vai sendo nutrida e afirma: “só vou estudar mesmo uma obra que sei que posso fazer bem e com a qual já se estabeleceu essa relação.”:

> Em geral, quando eu vou começar a estudar uma obra para valer, eu já namorei ela muito tempo antes, já peguei, já li, se tem gravação eu já ouvi. Geralmente eu vou procurar obras para outras formações do compositor, vou ouvir orquestra, piano ou música de câmara. Por exemplo, a Sonata do Castelnuovo-Tedesco era uma obra que eu ouvia o Segovia tocar quando eu estava começando a estudar violão. Aí eu pegava aquela partitura e pensava, puxa, eu jamais tocarei isso. Os anos vão passando aí talvez um dia eu possa tocar isso... bom eu já posso tocar isso... e agora eu vou tocar isso. Eu estudei muita coisa que não devia ter estudado em determinadas épocas da minha vida e, com o tempo, eu fui controlando essa ânsia e hoje eu estudo de uma forma completamente diferente.

Gloeden entende, portanto, que há um momento certo para tocar determinada obra e é importante sobretudo nos anos de formação do violonista não pular etapas, superando o afã e empolgação que pode prejudicar a solidificação de aspectos fundamentais.

Zanon tem uma relação muito forte com a partitura e comenta que sempre se aproxima das obras pela leitura:

> ... o primeiro contato é sempre, olha, quase sempre pela leitura, sempre, sempre foi pela leitura, não sei se é uma coisa... quando eu era criança, eu queria ser compositor então eu me interessava mais pela partitura até do que pelo jeito que ela soava, não sei, eu sempre gostei muito de mexer com partitura. Então é isso, eu escutava uma música que eu gostava, a primeira coisa que eu queria ver era a partitura dela. A primeira vez que peguei uma partitura da Sinfonia Pastoral foi... eu quase chorei, nossa como é que o cara escreve tudo isso e sabe como vai soar? É uma coisa que com 9, 10 anos de idade eu já tinha uma impressão a respeito. Então é sempre lendo, eu leio todo dia que eu pego no violão, a primeira coisa que eu faço, em vez de fazer aquecimento, ficar com aquelas rotinas chatas, a minha rotina é não rotina, é pegar uma música nova e ler ou uma música velha e ler, uma música impossível de ler. É por aí que eu começo, então a hora que eu vou estudar uma música eu toco ela do início ao fim muitas vezes, sempre.

Meirinhos resume em três momentos: primeiro conhecer um pouco a obra, pode ser por gravação, mas preferencialmente pela leitura e ressalta a importância da leitura à primeira vista, já permitindo construir uma impressão sonora e antever o que se pretende com a peça. O segundo passo é identificar passagens problemáticas:

> O segundo passo que já é incitado na leitura é o reconhecimento das passagens que sejam problemáticas, aquelas que exigem um procedimento mais cuidadoso, seja de digitação, ou seja a solução de qualquer outro tipo de problema que você já esteja tendo ou que você antevir que venha a ter uma vez que você coloque a peça no andamento correto; a assimilação geral da peça num andamento que seja cômodo ainda sem a preocupação com o andamento original da peça, mas que se consiga alguma fluência, então o exercício de repetição ou da atenção redobrada se faz necessário para que você consiga uma certa fluência, paralelamente trabalhando os trechos que trazem maior dificuldade. Nesse momento todas as questões dinâmicas já estão presentes, as agógicas, de inflexão de frase, possivelmente ainda não totalmente, porque elas estão relacionadas ao andamento efetivo da obra, então podem ser colocadas posteriormente, o que não impede a você que já tenha consciência delas, mesmo tocando a peça num andamento mais lento.

No segundo passo sugerido por Meirinhos ainda não há necessariamente uma preocupação em tocar a obra no andamento final, esse tempo de assimilação indica uma preocupação em formar sólidas RMs dos movimentos precisos, necessários para tocar no andamento.

O terceiro passo é decorar a obra, não necessariamente se afastando da partitura, mas entende que deve memorizar ao ponto de tocar sem partitura.

Para Fernández, os primeiros contatos dependem da obra em questão. Se é uma obra de compositor conhecido, facilita muito o trabalho, devido à familiaridade com o

estilo e o contexto ser conhecido. Caso não seja, é necessário contextualizar. O violonista ressalta a importância da análise para compreender o sentido da peça:

> Como funciona a peça e entendê-la musicalmente, isso se faz com instrumento ou sem instrumento, dependendo, ou às vezes as duas coisas. Então a primeira ideia é tentar entender o sentido da peça, como funciona musicalmente isso implica claro, num "trabalhinho" de análise, não necessariamente ultrassistemático no início. Eu não acredito muito numa análise do tipo "autópsia", se faz muito isso, não? Será que estamos em dó maior? Aqui se modula, sessão de transição... isso é uma descrição anatômica que não diz muito sobre como funciona realmente a peça, então prefiro, se possível tentar encontrar uma análise tipo "fisiológica" que me explique por que isso está aí, que função tem e porque isso e não outra coisa está aí? Às vezes, leva muito tempo fazer isso, mas você tem que aprender a pensar conforme vai andando, depois tem sempre que aprofundar, não é um processo linear, primeiro faz análise, depois "dedilha", depois toca, tudo vai em conjunto, mas com as prioridades claras.

Em suma:

> ... o primeiro que faço é tentar entender musicalmente como funciona a peça, eu diria, e depois a questão seria como revisar isso fisicamente no instrumento, aí vem a questão dedilhado entre outras coisas. Eu tento definir todo gesto musical antes de tocar uma nota! Basicamente com a experiência você faz isso muito rápido, você tem uma definição provisória, uma hipótese e trabalha com isso até que novas ideias vêm e modificam a proposta inicial e assim vai aprofundando e descobrindo coisas.

Fernández ressalta a questão da análise que é escopo do próximo subcapítulo.

Para Klickstein, o gosto deve ser o primeiro critério de escolha do repertório. Além de maior motivação, as obras que se elege devem refletir a personalidade artística do performer (2009, p. 14). Pierri, em consonância com Klickstein, aponta o gosto como fundamental na decisão de tocar uma peça, pois, caso contrário, considera que não é sincero, que não é verdadeiro. No âmbito prático, no momento em que estão com a partitura em mãos, há uma tendência de todos em analisar a obra de modo geral e olhar a partitura sem o instrumento. Essa prática auxilia numa melhor memorização e parece ser um momento chave em sua prática, já construindo as primeiras representações mentais. Leimer & Giseking (1949) comprovaram a eficiência dessa prática na década de 40 e, antes disso, o pianista Sandor Kovacs (1916) também o fez, no primeiro estudo empírico sobre o uso da memória em pianistas como apontado no primeiro capítulo (apud Jorgensen, 2004, p. 87).

Uma ferramenta importante para os músicos que usam notação musical é a habilidade de imaginar como a performance soaria, ou como se sentiria tocar ou cantar a partir da partitura, em outras palavras, aprender a ouvir mentalmente enquanto lê – dessa forma se pode memorizar sem o instrumento – é uma das habilidades mais valiosas que o performer pode desenvolver (Ginsborg, 2004, p. 131).

Para Mario Ulloa existe o "olhômetro", uma visão de compositor que difere do violonista, em sua opinião:

> A gente vai desenvolvendo um negócio chamado "olhômetro", nem sei quem inventou esse termo, mas acho tão engraçado. Você aprende muito mais isso em composição do que em interpretação. O olhar do compositor é diferente. A gente olha como violonista: essa parte aqui é mais difícil, como é que vou resolver? O compositor não está pensando nisso, a gente vai vendo como manchas diferentes, com uma visão muito mais ágil e isso ajuda muito porque não vai logo com essa pressão de que isto tem que resolver, então eu tenho uma leitura razoável, não é excepcional, pego uma peça e também gosto de senti-la nos dedos, as duas coisas, a parte visual... e a parte visual pode durar 2 segundos, depende de quantas páginas, porque o olho é mais rápido hoje do que há 20 anos, como falava, depois ir sentindo e vou vendo o que tenho que trabalhar e o que não Já tive situações em que tive que montar uma peça muito rapidamente. Então você tem que criar estratégias para isso. Outras não, outras você vai degustando como quem vai mastigando devagar, são atitudes diferentes, onde você toca, para quem você toca, que tipo de público. Estudar para gravar, por exemplo, é completamente diferente, os microfones são terríveis, eles não perdoam nada, a não ser que você tenha a alegria de ter um estúdio em sua casa, eu não tenho, onde você pode estudar muito próximo da realidade de gravação.

O violonista ressalta a "degustação" como aspecto importante no processo. A analogia ao processo alimentar nos remete às possibilidades dessa ação. Se, por um lado, comemos por pura e simples fome, podendo sentir minimamente o gosto do alimento, tanto mais interessante e enriquecedor é cheirar, olhar e desfrutar ou degustar, como aponta Ulloa, do alimento como uma fonte real de nutrição e prazer. Da mesma forma a fruição estética pode ser superficial ou inexistente, mas também pode ser de um nível profundo e autêntico contribuindo para o estreitamento da relação performer/obra.

Há uma clara relação entre o "olhômentro" de que fala Ulloa e a habilidade do violonista em formar uma representação interna auditiva ao examinar a partitura antes de tocar.

Eduardo Isaac enfatiza que a certeza musical deve ser prioridade máxima desde o primeiro momento e não, os aspectos técnicos. Isaac demonstra uma relação estreita e constante com a partitura. Afirma que não devemos nunca nos separar da partitura e que esse distanciamento pode causar um bloqueio na criatividade:

> Primeiramente chegar à obra sem preconceitos e partir sempre da certeza musical e não de uma análise mecânica, ou seja, sentir que o violão, em todo caso, vai ser o meio que eu tenho, e talvez quanto mais habilidade tenho, para dar sentido a essas certezas musicais. Isso é algo que digo sempre para os alunos e trato sempre de fazer; a relação que tenho com o papel, com a partitura e as grafias musicais é muito forte, também pela formação acadêmica, para mim a música cobra sentido tanto e quanto mais vou entendendo essa construção gráfica. Tem muito de visual o que faço e justamente algo que repito sempre nas master classes, não se separa nunca da partitura. Quando alguém memoriza uma obra, acredita que tenha dado um grande passo e se sente muito contente, orgulhoso e até tranquilo porque memorizou a obra e pode tocar. Eu sinto, e digo com a certeza da experiência, quando você começa a tocar a obra de memória, existe um certo bloqueio na criatividade, ao menos em mim. Sinto isso de uma forma clara. Outras coisas começam a aparecer, com a obra memorizada se tem um contato muito mais profundo com o braço do violão e com o movimento dos dedos porque se distancia do papel, então começa realmente a ver a obra em questões técnicas pontuais, de limpeza, de poder tocar um pouco mais rápido, dirigir tua atenção e trabalho para aquelas pequenas partes que, todavia não saem muito bem. Agora do ponto de vista criativo, ou seja, seguir evoluindo a inventividade, creio que se perde muito quando se perde esse contato com a partitura.

Isaac pondera ainda sobre o retorno à partitura quando é uma obra que já tocou e conhece:

> Como será que com obras que eu toco há 20 anos, 30 anos, um exemplo bem claro, o "Concierto de Aranjuez", que eu toco desde os 40 anos, já toquei muito e com muitas orquestras, a cada ano toco 2, 3 vezes, 4 ou 5, cada vez que vou tocar e faltam poucos dias para o concerto, apesar de ser uma obra que tenho memorizada, volto à partitura e é incrível, mas nesse retorno a toda essa pauta "graficada", sempre surge algo novo, algo diferente ou que posso aprofundar mais. Para mim, isso que te digo é uma verdade maior que uma casa, talvez tenha que ver com isso das representações mentais, ou seja, a forma de "graficar" a música e como certas grafias pontuais te impõem umas necessidades, isso deve soar exatamente assim ou tenho que buscar por outro lado para fazer exatamente como quis Brouwer, Rodrigo ou quem seja. Por outro lado, sigo pensando que a "graficação" da música clássica, mesmo que seja do século XX, segue sendo muito simples, faltam mais elementos para chegar mais longe ao pensamento do compositor. As grafias tradicionais são como um esqueleto que te dão uma ideia aproximada do que o compositor... pior ainda com essas partituras do início do século XX, Ponce... onde Segovia era quem colocava alguma coisa de, dinâmica, timbre, cores e essas partituras que se seguem editando da mesma forma que se editava nos anos 20, a quantidade de informação que tem é mínima, mínima e muito vaga. Então, por um lado, eu sinto que essa relação com a grafia, com o visual no papel é fundamental, eu pelo menos considero fundamental para minha criatividade. E por outro lado sinto que é um esqueleto, pequenos detalhes que o compositor coloca, quase como uma base óssea onde a carne nós intérpretes é que temos que colocar. Isso que te comento pode ser bom, as imagens como produto do graficado (pautado) e pela beleza que tem a grafia musical, ou seja, sinto que já desde a partitura, até podemos ir muito mais longe e dizer quanto se perde com as fotocópias, por conta da beleza própria do papel e mesmo do aroma que tem, nos predispõe a um jogo criativo que não sinto quando são essas fotocópias que andam para lá e para cá, meio sujas e dobradas e, pior, quando alguém se abandonou por completo a partitura e já tem anos que está tocando uma peça de memória e seguramente já mudou algumas coisas.

Por outro lado, Isaac aponta algumas fragilidades da música escrita reforçando a necessidade de abordagens consistentes.

Ryan (1991, p. 194) recomenda 12 passos para estudar uma peça, o primeiro deles é "escolher música de que se gosta", isso vai ao encontro da visão de Pierri, ao considerar o gosto fundamental, assim como Gloeden ao "namorar" uma obra. O segundo passo é "Ler mentalmente a partitura", prática relatada por todos, não necessariamente como estudo prévio, mas presente em algum momento. O terceiro passo é "Absorver a sonoridade geral, estilo e significado interno" e se divide em 4 subpassos: a) Leitura à primeira vista, b) Escutar outros violonistas, c) Ouvir músicas não violonísticas relacionadas, d) Ler material auxiliar.

Esse passo a passo na abordagem inicial, além de Ryan, é sugerido por diversos autores (Provost, 1992, Iznaola, 1991, Klickstein, 2009) e nele há um intuito de servir como um roteiro de estudo detalhado de ações. O roteiro em geral, tem uma abordagem bastante ampla dos aspectos que os autores entendem fundamentais para embasar um performance de alto nível.

Barry & Hallam, ao analisar alguns estudos sobre o aprendizado de uma nova obra, apontam algumas características que sintetizam o pensamento dos autores relacionados (Chaffin & Imreh, 1997; Hallam 1995a, 1995b, 1997a; Miklaszewski, 1989, 1995; Wicinski, 1950 apud Barry & Hallam, 2002):

> A maior parte dos músicos tende a adquirir uma visão geral da música que estão aprendendo nos estágios primários da prática de uma nova obra, de uma maneira que depende da sua habilidade de desenvolver uma representação auditiva interna da música através do estudo da partitura isoladamente. A estrutura da música determina como ela será dividida em seções para a prática. Quanto mais complexa a música, menores as seções. Conforme a prática avança, as unidades se tornam maiores. Uma estrutura hierárquica é desenvolvida, nela as noções do performer sobre a performance ideal são gradualmente integradas num todo coerente. Esse plano é guiado por considerações musicais e não técnicas. Existe uma diversidade individual considerável nas formas que os músicos praticam. A forma como a prática evolui depende também da natureza da tarefa. A tarefa de aprender música contemporânea é abordada diferentemente da tarefa de aprender música antiga pelos músicos. Geralmente eles acham mais difícil e dão muita ênfase em estratégias cognitivas (p. 156).

Portanto, os primeiros procedimentos dos violonistas visam a construir uma impressão sonora, uma representação mental auditiva da música, revelada durante a apreciação de seu conteúdo, numa forte relação coma partitura, junto ao conhecimento de seu contexto (local, época, motivo da composição) e de todas informações adicionais possíveis que indiquem pistas interpretativas. Por fim, conceber uma imagem artística da

obra, a imagem da interpretação ideal com as ferramentas que o performer tem nesse momento.

2.3.2 Processo Analítico

Uma prática que está bastante solidificada no meio da performance musical ocidental, como meio de preparação e de melhor compreensão, sendo uma disciplina integrante do currículo atual de conservatórios e de cursos superiores de música é a análise musical. Se, por um lado, existem diversas correntes de análise, que podem ser aplicadas de acordo com o contexto e a obra em questão, há também maneiras particulares de analisar e conceber a organização da estrutura de uma obra. Uma análise com princípios adequados que considere os elementos formadores mais relevantes, como eles se relacionam e contemple a contextualização que gerou a obra, pode formar algumas das representações mentais necessárias para um profundo entendimento e vivência da performance.

Uma das representações mais importantes para o performer é ter claro o "mapa" da peça, compreender sua estrutura e como ela funciona. Por isso, concordamos com Ulloa e Wolff quando afirmam que a "análise composicional" é muito útil. Dessa forma temos a visão de "criador", assim como a análise "fisiológica" apontada por Fernández, se conseguimos responder com clareza à pergunta: Quais são os elementos essenciais de tal obra, como eles interagem e a fazem funcionar? então temos uma ideia clara do que é relevante e o que deve ser ressaltado.

Ao analisar os estudos de Hallam e Aiello, Williamon (2002, p. 123) afirma que um dos métodos mais efetivos de organização da música memorizada é incorporar estratégias analíticas à prática. As pesquisas têm revelado que uma representação pode ser potencialmente tão confiável e duradoura quanto mais alto for o nível de organização e ensaio extensivo. No estudo de Aiello, ao examinar os métodos utilizados por músicos profissionais para memorizar música, a autora entrevistou sete pianistas e todos enfatizaram que de ter uma ideia clara da estrutura musical e analisar a partitura foram os métodos mais importantes e confiáveis para memorização (Williamon, 2002, p. 120).

Ao relacionar os estudos de Kovacs e Rabinson, Santiago (2001) afirma que:

> Trabalhos mais recentes confirmaram esses estudos mais antigos: existe evidência de que a análise da música a ser memorizada ajuda a aprendizagem, bem como a adoção de codificação múltipla (estratégias auditivas, visuais e cinestésicas) (p. 173).

As codificações múltiplas parecem ser um caminho mais completo que permite um aprofundamento de vários aspectos da interpretação.

Na visão da maioria dos entrevistados, não há um processo analítico padrão, uma vez que depende da obra que será abordada. Esse pensamento vai ao encontro de Williamon (2002, p. 122) que afirma que, em termos musicais, uma composição pode ser representada pela memória auditiva, visual ou cinestésica bem como ser apreendida através de estratégias analíticas variadas, dependendo das preferências do performer e da obra a ser abordada. Pierri afirma que é necessário observar como a obra pode ser analisável. Para Fernández, não é possível aplicar determinada corrente de análise a determinada obra que não contemple os elementos analisáveis, "não é possível aplicar Schenker a Bach, é um absurdo." "Então a análise é completamente oportunista nesse sentido, ou seja, não pode definir um padrão universal, depende da peça." Meirinhos afirma que há um padrão para cada estilo:

> Existe um procedimento padrão para cada estilo, ou vertente de música. Eu não posso pensar em teoria dos conjuntos para uma peça barroca. Eu não posso pensar em retórica para uma peça aleatória. Então existe um padrão sim, mas relacionado à linguagem que você está exercitando no momento; se estou tocando uma peça barroca, eu vou pensar em retórica barroca, vou pensar em ornamentação, em motivos, enfim... se eu estou estudando uma peça contemporânea, por exemplo do compositor japonês Toru Takemitsu, onde o som tem um sentido nele próprio, independente do restante, o som tem sua propriedade timbrística, de duração, então junta os sons e construção da peça é feita em torno desses sons, aí cai perfeitamente a teoria dos conjuntos, por exemplo.

Wolff cita as diversas correntes de análise que aprendeu em sua formação, mas o que faz de fato, em suas palavras, é "uma análise bem mais empírica que se baseia no que eu aprendi com todas essas, mas eu não uso uma técnica específica, eu procuro olhar e, usando todos esses conhecimentos, ver tudo que eu descubro sobre a peça sem fazer uma análise formal específica", o violonista fala também de uma forma que utiliza e acredita que a experiência de compor ou, ao menos se colocar no lugar do compositor, pode ser de grande valia para o performer, já que assim ele se depara com a problemática que é fazer uma obra "funcionar". O entendimento da estrutura e fisiologia, como coloca Fernández, induz a uma melhor compreensão e execução.

O procedimento de Wolff aproxima-se do de Isaac que busca juntar o máximo de informação possível sobre a obra:

> Sim, uma das coisas que faço é me inteirar de toda informação que a partitura me proporciona, ou seja, quando vejo uma partitura pela primeira vez, não vou direto ao miolo da questão, que seriam as notas, mas sim de olhar ao redor dessa música e ver quanta informação tenho para me concentrar, quando foi editada, quando foi feita, se o compositor colocou algum comentário para cada um dos movimentos, foi feita para alguém em particular. Logo, claro, se foi feito um trabalho de revisão por algum intérprete, quanto é do compositor, quanto é do intérprete, saber que não existe praticamente partitura editada que não tenha erro. Então quando tenho uma imagem de informação geral, sim, vou aos elementos básicos: melodia, harmonia e ritmo, estrutura, forma. Vou do macro ao micro e do micro ao macro, da estrutura geral até as particularidades e buscando nessas particulares também que importância tem no todo. Formalmente ter uma ideia o mais acabada possível. E por que não começar a idealizar uma forma interessante de interpretação dessa obra, ou seja, quais são os elementos que fariam com que essa obra tenha caráter, sem o violão?

Isaac alerta para um condicionamento que pode acontecer, sobretudo com estudantes:

> ...se é um bom profissional, pode começar com o violão que não vai incidir tanto, mas é um inconveniente, sobretudo para o estudante, pois se pega o violão já quando vai abrir a partitura. Tem um condicionante tremendo que é de, automaticamente, já desde o primeiro compasso, ver a obra em termos de dificuldades mecânicas, ou seja, desde o primeiro segundo estás te distanciando por completo da música, ou seja, para quem faz música não deveria importar que Stravinsky é mais difícil que Mozart do ponto de vista da leitura, na medida que se pode ficar no âmbito da música pura e até construir, mesmo que empiricamente uma interpretação ideal, que, claro, será do momento e, lógico, vai mudar quando estiver com o violão e, pensa, eu queria isso, mas vejo que é impossível, de forma que terá que haver uma negociação entre o ideal musical e o possível, mas começar ao contrário, porque isso é um condicionante tremendo.

Isaac entende que ir direto para o instrumento, sem ter uma clareza do que se quer com a obra, pode causar uma exagerada ênfase no aspecto mecânico, deixando o lado musical em segundo plano, de certa maneira subordinado a ela, quando deveria ser o contrário.

Isaac corrobora a visão de Peter Hill:

> ...o principal objetivo do estudo mental é liberar nossa musicalidade, estar certo de que os propósitos musicais – não restrições técnicas – vêm primeiro. O ideal é que a música deveria ser conduzida não pelo que podemos (ou não) fazer, mas pelo que queremos e precisamos fazer. (2002, p. 143)

Pierri, Fernández e Meirinhos têm uma visão semelhante do papel da análise, como era esperado e como é visto na literatura, não há como definir um padrão universal de como se deve analisar uma obra, depende do contexto, da bagagem de conhecimento de quem vai analisar e se determinada corrente analítica é apropriada à obra em questão.

Gloeden fala da questão polifônica e da leitura horizontal e vertical:

> Depende muito da peça, como te falei polifonia. A gente não sabe como os caras tocavam, por mais pesquisa que a gente tenha aí com a interpretação historicamente orientada, não sabe como é que faz, mas o pouco de contraponto que eu estudei, no contraponto palestriniano você tem um cantus firmus que você parte de um ponto. Você tem um ponto culminante ou no agudo ou no grave, depois você volta para aquele ponto; quando é música polifônica, eu penso nisso. Se eu vou tocar Milán, Dowland... ou mesmo até música do século XX, eu sempre penso em fazer uma leitura horizontal e uma leitura vertical ao mesmo tempo e ver o que predomina. É basicamente isso.

Para Zanon "a análise é a análise e a música é a música", o que ocorre no momento de tocar é outra coisa; para Jonathan Dunsby (apud Rink, 2002, p. 36) o entendimento e a tentativa de explicar uma estrutura musical não é o mesmo tipo de atividade que entender e comunicar música; ressalta ainda a busca pela forma como um elemento comum para qualquer contexto e, de acordo com as características da obra, outros elementos são identificados como motivos principais, recorrências e análise harmônica, ou mesmo análise schenkeriana, buscando a hierarquia de importância das notas e eventos musicais.

Ao buscar o não verbal, Pierri demonstra a tendência de um entendimento que perpassa a linguagem, o que parece seguir a ideia da imagética metafórica de Snyder (2000) e Clark et al (2011).

Diana Santiago insere-se na tendência de usar um modelo analítico por meio de gráficos. Em sua abordagem, os gráficos representam as proporções estruturais de uma obra, os benefícios de seu uso são: não há restrição quanto à corrente estética ou período da obra a ser analisada, favorece a formação das RMs adequadas e confere uma noção de unidade. Esse último, de acordo com a autora é dos fatores que difere uma interpretação boa de uma ruim.

A abordagem de Santiago parece seguir a linha de pensamento de Jonh Rink (2002, p. 41 e 42) que propõe algumas técnicas de análise com o intuito de assimilar conceitos e a terminologias relacionadas ao que ocorre na música. O autor afirma que tais técnicas

auxiliam a desenvolver uma intuição mais bem informada, um pensamento consciente profundo e poderes elevados de articulação verbal:

1 – Identificação das divisões formais e o plano básico tonal

2 – Confeccionar um gráfico do tempo

3 – Confeccionar um gráfico das dinâmicas

4 – Análise do contorno melódico e seus motivos/ideias

5 – Preparo de uma redução rítmica

6 – Reescrever a música na pauta.

Tais práticas estão em conformidade com a abordagem baseada nas codificações múltiplas e têm o propósito último de conferir maior unidade à performance a partir das partes, formando um todo coerente. Assim como a potencial utilidade da análise, suas limitações também devem ser reconhecidas, pontua Rink (2002, p. 56). A música transcende qualquer abordagem que busca entendê-la.

Os estudos de Rubin-Rabson (apud Clark et al, 2011, p. 355) já apontavam que a imagética ajudava a memorização, ao compelir os músicos a focar na análise quando do aprendizado de uma peça.

A tendência de buscar uma análise "fisiológica" ou composicional predomina entre os violonistas, bem como a necessidade de uma forte contextualização. Quanto mais profundo o conhecimento das motivações e das referências do compositor, mais vívidas e concretas serão as representações associadas ao contexto gerador. Em outras palavras, pode se aproximar mais das intenções originais.

2.3.3 Estudo sem instrumento

Acreditamos que as práticas que levam ao êxito do instrumentista são diversas e sua aplicação é tão variada quanto seus praticantes. Parte das pesquisas a que tivemos acesso demonstram que as abordagens sem o instrumento são muito úteis e podem auxiliar no aprimoramento dos aspectos da performance. Connolly e Williamon (2004), ao dissertar sobre a importância das habilidades mentais, sugerem que o ensaio mental pode auxiliar diversas funções relacionadas à performance.

Jorgensen (2004) identifica a importância de se equilibrar, o que chama de "prática do tocar" e "prática sem tocar" no processo de aprendizado e sugere:

> Equilibre a "prática do tocar" com a "prática sem tocar" numa única seção ou num período de tempo. Quando bem focado, praticar sem tocar dará mais tempo para o ensaio mental e reflexão e prevenirá a sobrecarga dos músculos. No longo prazo, isso não é uma perda de tempo, mas na verdade, exatamente o oposto (p. 87 e 88).

Outros autores, como Freymuth (1999), enfatizam o aspecto preventivo de se estudar mentalmente. Uma distribuição adequada das atividades evitará uma sobrecarga no uso do corpo, criando um hábito mais consciente dos movimentos e prevenindo o risco de lesões, tão comum entre os músicos na atualidade, além de auxiliar no foco de questões essenciais, minimizando a possibilidade de um automatismo cinestésico negativo[11] ou o "piloto automático" irreflexivo.

Para Wolff, estudar sem o instrumento é uma constante por conta do pouco tempo que passa efetivamente com o violão devido às diversas atividades que realiza no dia a dia. Seu foco maior, quando realiza esse estudo, é buscar a sensação neuromotora que vai ter cada um dos movimentos e tentar reproduzí-los mentalmente. Ao que o uruguaio Abel Carlevaro, que foi professor de Wolff, chamou de representação mental dos movimentos, em seu livro *"Escuela de La guitarra – Exposición de La teoría instrumental"*; ao dissertar sobre a formação integral do violonista, afirma que a exatidão de um movimento está relacionada diretamente com a mecânica a ser empregada e tudo isso com a concepção mental a priori, ou seja, a representação mental do movimento em questão (Carlevaro, 1979, p. 33).

Wolff reforça ainda a descoberta de que, em termos cerebrais, a diferença entre tocar de fato e imaginar o tocar é bastante semelhante, um dos motivos de ser tão importante essa prática.

O ponto de vista de Fernández entra em consonância com Pierri. Ambos observam que o estudo mental acontece com ou sem o instrumento e quando existe uma reflexão, por exemplo, "entender um fraseado também é um trabalho sem o instrumento, no máximo você faz é tocar no instrumento uma ideia, uma prova ou teste." (Fernández). Henrique Pinto (2005), conforme a revisão de literatura, aponta que a ação inicia no pensamento, portanto mentalizar o violão e trabalhar subjetivamente teria um efeito similar ao estudo concreto.

[11] Automatismo cinestésico: Tendência a seguir o fluxo da música com os movimentos "automatizados", pode ser positivo ou negativo, expressão usada por Eduardo Meirinhos em sua entrevista, porém ampliada por nós nos aspectos negativos e positivos. Negativo ocorre, quando durante o estudo, há um processo de repetição que persiste em executar alguma passagem com erro até chegar o acerto, reforçando assim o erro. Positivo é quando não há erro e o movimento flui "sem pensar" com repetição ou sem.

Para Isaac estudar sem o violão é algo valioso, pois permite uma ambição musical ampliada. Isaac entende que "abstrair-se do meio com que vais te munir para fazer soar", buscar ouvir obras tocadas por outras fontes sonoras que não o violão. "É fantástico quando é por meio de outro meio sonoro".

> Quanto mais longe esteja do que é o teu meio, melhor, porque seguramente que vai começar a disparar imagens muito separadas do meio violão, imagens que se tornam ideais. Que maravilha como soa isso! Veja o crescendo que faz aqui. Veja que brilhante tal parte... e logo tu vais fazer o esforço de imitar entre aspas, "imitar" em teu meio, que é muito mais rústico que esse outro meio. Nunca se peca por ser ambicioso, como nesse exemplo de Bach.

Isaac exemplifica com a Suite BWV 1006 para violino de Bach, e comenta que é um pecado mortal quando o primeiro ímpeto é ouvir a gravação de violonista consagrado, pois nesse caso se cria um condicionamento, tal qual o condicionamento mecânico mencionado no subcapítulo anterior, de ter como referência a execução do fulano. Ideal, no caso dessa suíte, é ouvir um bom violinista e a versão para cordas do próprio Bach. Dessa forma, musicalmente, se abre um mundo de possibilidades e imagens mentais são disparadas e serão referências extraídas "da fonte" para criar uma interpretação com maiores chances de autenticidade, sinceridade e musicalidade.

Isaac aponta um exemplo particular da literatura do instrumento, as "5 bagatelas" do inglês William Walton, dedicada à Julian Bream que, após ganhar vida na execução de violonistas, recebeu uma versão orquestral (Five Capricci). O violonista que escuta com a partitura de violão a versão orquestral imerge num mundo mágico, como afirma Isaac, onde:

> ...surge a idealização de uma obra que se torna imensa, com um caráter mortal, cheia de contrastes e, quando vais à "guitarrita", pensa, mas não é possível, mas é fantástico que ambiciones muito. Para depois ir recortando, recortando e recortando, esse crescendo não posso, a clareza das vozes aqui, essas duas cores, como fazer duas cores se estou com um só violão? Mas isso de partir de uma ambição desmedida, é fantástico isso, desmedido. Tudo é certo. Isso que estou falando também tem a ver com imagens, imagens sonoras concretas.

Zanon também estuda sem o violão, mas ressalta que não tem uma disciplina para isso:

> ...eu gosto de olhar para a partitura e olhar sem o violão para me ajudar a criar uma imagem da música sem o dedo atrapalhando, a música tem uma existência platônica, como a água; a água que você tomou semana passada, sei lá onde é que tá agora, tá no rio, tá no mar, virou nuvem, choveu, evaporou, é isso (risos). Então eu acho que a hora que um compositor conclui uma partitura entra no ciclo da natureza da música, por assim dizer, então é importante você, num certo momento,

> dissociar a música da sua... como vou chamar isso? É como se fosse um estrado técnico, dá a impressão de que a música se deita sobre aquilo e você às vezes tem que acordar a música tirando ela do estrado que os trastes do violão criam, então sim, em algum momento eu sempre olho a partitura em separado e tento imaginar. Por exemplo, você vai tocar um estudo de Sor (nesse momento o entrevistado canta o estudo em dó maior de Fernando Sor (número 20 na edição Sor/Segovia) é legal olhar a partitura como se fosse um trio de cordas para imaginar como é que uma viola tocaria essa parte central. Como é que um cello tocaria esse baixo ? Você começa a pensar em outras maneiras de articular, na inflexão, de controlar o ritmo, de fazer acentos na frase, de direcionar a frase que muitas vezes só tocando no violão, você faz o que o violão manda. O violão manda muito no interprete. Esse que é o problema, qualquer instrumento.

Mario Ulloa também ressalta que não é metódico, não é adepto do planejamento para tudo, estuda sem o violão, mas de uma forma mais espontânea.

Ulloa, Gloeden e Zanon tendem a estudar sem o violão de forma mais intuitiva, sem planejamento.

Gloeden comenta fazer uso dessa prática quando não teve a paciência necessária durante o processo de estudo e alguns problemas se tornam recorrentes. Eventualmente, escreve na partitura somente a digitação da mão direita, recurso que pode ser muito útil dependendo da obra ou trecho em questão, sobretudo quando um melhor domínio da mão direita é necessário ou a digitação não está clara. A falta de paciência mencionada reforça a importância de se respeitar o próprio tempo de assimilação e sugere que os processos de verificação mental da assimilação musical são auxiliares muito úteis como na abordagem das diferentes memórias. (Barbacci, 1965, Kaplan, 1987, Williamon, 2002, Klickstein, 2009)

Meirinhos é adepto do estudo por reflexão, em consonância com as ideias de Leimer, Kaplan, Klickstein e relata como procede quando estuda sem o instrumento:

> ...é um momento de silêncio que você tem a partitura nas mãos e os olhos fechados e aí treinando memória cinestésica. Imagina seus dedos correndo pelo instrumento e ouvindo com seu ouvido interno. Vai ocorrer um momento em que você não se lembra do que vem a seguir. Você erra mesmo mentalmente. É um momento de você olhar pra partitura, ver o que está escrito e imaginar os dedos ali onde deveriam estar. Você refaz isso. É como se você estivesse tocando, você esquece, você volta e corrige. No estudo por reflexão, você faz a mesma coisa. Quando você não lembra, não pode ir adiante, tem que voltar e clarear a representação mental daquela peça, daquele trecho, de forma que a peça inteira. Forme um grande elo de conexões, de representações mentais.

Percebemos que todo afastamento físico do violão, no sentido expressado aqui, na verdade confere a mais alta aproximação, a busca por tornar presente o objeto ausente,

como nas definições de imagem mental. Uma vez presente na memória profunda, está tão presente, tão vívido, quanto sua presença física.

Uma questão surge da ideia do distanciamento, qual seria o momento ideal de estudar sem o instrumento?

Dois momentos principais são apontados:

Primeiramente, no contato inicial com a obra, para que sua "arquitetura" seja absorvida, um quadro mental começa a ser formado, como sugere Ryan (1991, p. 197), identificando os diversos aspectos, seu título, caráter, estilo, sinais de agógica e dinâmica, tonalidade, contorno melódico, ritmo, estrutura harmônica e a arquitetura geral, seus elementos formativos e como se relacionam. Nessa fase inicial muitas vezes já é possível ao expert conceber sua interpretação, dependendo de sua familiaridade com o material, se já conhece o compositor, enfim, se é um material compatível com sua expertise, pois há obras desafiantes para o mais apto dos experts; esse caso a concepção interpretativa pode não se dar de imediato.

Outro momento dessa vivência é quando já houve um estudo constante, a maioria dos elementos fundamentais do estágio inicial já estão claros e um ensaio mental pode ser muito útil para aprimorar a interpretação e a expressividade.

Os dois aspectos identificados por Ryan encontram um paralelo na divisão de tipos de análises encontradas por Rink (2002) na literatura. São elas: a análise a priori, que serve como uma base de uma performance e tem um caráter mais *prescritivo* ou rigoroso; e análise da performance propriamente dita, de caráter mais *descritivo*, pois analisa o que já foi feito com o intuito de encontrar melhores formas de entendimento e expressão.

A presença física do instrumento configura uma verificação de todo processo e segue sendo a parte mais imprescindível, já que não há performance sem seu meio físico de expressão, porém como a palavra já aponta, instrumento[12] é todo objeto que serve para auxiliar ou levar a efeito uma ação física qualquer, portanto o mais importante se passa no sujeito que comanda o objeto.

2.3.4 Uso das RMs

> (Você se utiliza de RMs ?) E quem não? Representações mentais... você está representando mentalmente tudo desde que nasceu e desde antes também! (Pierri)

[12] Segundo o Dicionário Online de Português, http://www.dicio.com.br/instrumento/ acessado em 17/01/2015

a) Partitura na cabeça

> A resposta é trabalhar intensamente com a partitura, mas aquela que escutamos em nossa cabeça *longe do instrumento*. (Hill, 2002, p. 133)

Fernández ressalta, assim como Leimer (1949), que primeiro é necessário ter a partitura fisicamente presente e "eventualmente você tem a partitura na cabeça e, muitas vezes, quando estou tocando tenho a partitura mentalmente sim, me lembro perfeitamente onde são as trocas (viradas) de páginas, essas coisas."

Pierri reflete sobre a relação com a partitura:

> Mas a partitura em termos de representação gráfica, aquilo vai se sublimar diferente, quer dizer, eu posso "re-representar", voltar a representar aquilo visualmente, em termos de notas, pentagrama e tal e qual, ou não. A nota não desaparece, o som não desaparece, a partitura pode desaparecer... depende, às vezes não deve. Por exemplo, eu toco peças que eu sei de cor, mas ainda assim eu boto a partitura do 3º movimento da sonata do Ginastera. Eu sei aquilo de cor, às vezes olho ali e depois vou olhar na página seguinte, mas volto a olhar porque é lindo aquilo, aquilo me estimula. Eu me dei conta, então, ando sempre com essa partitura, e minha mulher diz: "mas tu sabe isso aí, porque está enchendo de levar a partitura e estante?" Eu gosto, e tem outras que eu não gosto de olhar quando estou tocando porque olhar atrapalha, porque ler às vezes é muito lento, como falar também é muito lento, então temos que reagrupar por ideias, é aquela história...

Wolff não costuma apoiar-se na partitura mentalmente, comenta que pode enxergar mentalmente uma obra que conhece, mas no seu estudo mental isso não é de praxe. Assim como Gloeden, que em determinado momento do processo, costuma olhar a partitura como um regente, longe do violão, imaginando que é uma orquestra e que tem instrumentos e acontecimentos, mas não enxerga mentalmente a partitura, ela funciona mais para consulta, após a memorização. Zanon também não "vê notas passando em sua cabeça" mas, quando se trata de alguma obra muito estudada, acontece de saber mentalmente onde tal compasso está em tal página:

> Eu não vejo a música. Para mim, a música é como se fosse uma coreografia, antes de mais nada, você tem que estar com o som da música na cabeça e aquilo que eu vou tocando na minha cabeça, eu sempre procuro tocar isso com uma pequena defasagem. Eu penso um pouquinho na frente do que eu to fazendo, e daí os movimentos que eu uso para tocar aquilo vêm como se fosse uma coreografia, como se fosse um balé que eu tivesse ensaiado, uma sequência de gestos primariamente musicais e secundariamente físicos que vêm enganchados um no outro, um não se separa do outro. Então quando eu imagino uma música na minha cabeça, eu ouço a maneira como ela soa e visualizo, por assim dizer, não sei se é

> bem essa palavra, mas é, visualizo a movimentação. Até um certo ponto, muitas músicas eu não visualizo muito não.

Para Meirinhos os aspectos auditivos e cinestésicos são mais presentes, mas enxerga mentalmente a partitura, já Ulloa afirma fazê-lo com facilidade e comenta que isso se deve a alguns fatores: ouvido harmônico desenvolvido, aspecto rítmico consistente, trabalho como arranjador e compositor, pois consegue escrever precisamente em software de notação musical. Este último aspecto fortalece sua relação com o texto.

Isaac entende que essa prática confere maior segurança e relaciona o enxergar mentalmente a partitura com as diferentes memórias, que serão aprofundadas na sequência:

> Sim, isso tem a ver com as diferentes memórias que se utilizam para ficar mais próximo da obra, ou seja, se sente, talvez, que isso dá um outro tipo de segurança, ou que já estás disposto para tocar essa obra em público. Quando a esse processo de memorização se somam diferentes recursos, a memória melódica, a memória harmônica em algumas obras, a memória rítmica é fundamental. Logo está também a memória gestual, a memória visual que é importantíssima, importantíssima. Chega um momento de um trabalho bem feito em que tens a imagem de estar tocando e saber onde são as viradas de páginas. Isso não está mal, porque são memórias que atacam de diferentes lugares para sentir que esta imerso nessa música. Uma das memórias que considero fundamental, para mim, é quando sou capaz de passar, digamos a partitura, ouvindo a melodia, ouvindo a harmonia, e dando um espaço físico no braço do violão, quando sei onde estou, sem o violão claro.

b) Movimentos na mente

> A Qualidade – no sentido de clareza e precisão – da imagem mental da obra condiciona não só, e isso é óbvio, o grau de excelência artística da versão, como também a eficácia e facilidade de sua aprendizagem motora... (Kaplan, 1987, p. 32)

Enxergar os movimentos mentalmente, especialmente quando esses movimentos estão intrinsecamente conectados com o movimento que a música pede, é uma ferramenta diferencial no aprendizado e pode reforçar a segurança dos aspectos técnicos, por revelar à memória de longo prazo com certa precisão que movimentos devem ser evocados para executar uma tarefa. Quando os movimentos são resultantes da decisão interpretativa embasada e consciente, forma-se o gesto musical. O gesto é comentado por alguns dos entrevistados e será aprofundado mais adiante.

A antecipação mental dos movimentos é especialmente útil na leitura à primeira vista, onde um golpe de vista deve resultar numa imediata e precisa ação, capacidade decisiva para tocar qualquer instrumento.

Edelton Gloeden comenta a diferença que sente em relação ao palco, afirma que quando a obra já está dominada consegue ver os movimentos mentalmente no conforto do lar, mas que no palco isso nunca ocorre, considera um grande desafio.

Fernández pondera:

> "Não, verdadeiramente não! Porque seria um processo muito mais primário, no meu caso isso é inconsciente 99% das vezes! Um pouco como você estar dirigindo e não está pensando no motor. Se o motor falha então vai corrigir, mas depois não está enxergando o motor."

Para Ulloa é menos frequente enxergar os movimentos na mente, é um processo mais intuitivo.

Wolff mentaliza os movimentos relacionando com as intenções musicais, especialmente a articulação e, como isso modifica a atitude e a sensação neuromotora, assim como Meirinhos que afirma ter bastante facilidade nesse ponto.

Há uma distinção clara entre movimentos físicos necessários para tocar e gesto musical. Quando Fernández afirma ser um processo primário, refere-se a estar consciente de cada movimento que o corpo realiza para tocar. Isso normalmente deve ser feito nos primeiros estágios do aprendizado, porém pode ser utilizado mesmo entre os experts, quando necessário.

Pierri relaciona os movimentos à memória e ao conceito do agrupamento:

> ...às vezes temos que ter pontos de referência, onde tenho que me lembrar que aqui tenho que me preparar assim, por exemplo, porque senão não chego ou não passo, entende, tudo entra na memória. A música mesmo é uma "arte à memória" é arte no tempo, quer dizer, sem memória não tem música, sem memória não tem organização musical e sem memória não vai ter todos aqueles movimentos que vão ligados, tudo é uma questão de memória conjunta.

Para Isaac obras que são idiomáticas são mais fáceis no que diz respeito aos movimentos e gestual, por fazer uso do que o instrumento proporciona de forma mais direta e podemos dizer ergonômica:

> Veja que, justamente, o tema da memória fica mais esquivo, mais complicado quando a obra menos violonística é, por algum motivo é. Quando os elementos mecânicos naturais se quebram e aparecem que ele está te pedindo coisas que vão contra o natural, automaticamente a memória meio que se resiste a fixar. Evidente que existem compositores com obras geniais para violão tomando, justamente

> essas coisas, como antiviolonística, porque é algo muito original, muito novo, isso é válido, não é que não seja válido.

c) Associação de intenções musicais com imagens e ou sensações

Quando apreciamos uma execução, presencialmente, alguns fatores ocorrem num "segundo plano". O plano da intenção musical do performer e de como ele expressa essa intenção. A maioria dos relatos colhidos parece indicar uma tendência de formar todas relações mentais e interpretativas a priori (durante o processo de estudo) e no ato da performance em público, há um fluxo em que se busca "apenas" viver a música, como apontou Fernández, não há tempo para reflexões, não há sujeito no palco. Esse "segundo plano", muitas vezes inacessível para a audiência, onde se encontra o campo mental e das representações parece ser um fator determinante na diferenciação de uma execução para outra, ou de um performer para outro, são suas relações internas e materialização dessas relações que poderão tornar sua execução singular.

Para Mario Ulloa as sensações são fundamentais, não vê como dissociar a música do sentir. Gloeden busca mais a sensação física do tocar, não busca tanto as associações metafóricas.

Fernández fala de uma coreografia mental, sobretudo quando são peças com caráter de dança, onde procura conhecer muito bem o gestual da dança o que o auxilia no gestual da performance:

> Às vezes sim, sucede. Eu penso em gestos plásticos do tipo danças, depende também da peça. Por exemplo em Carter (Changes), a essa peça é muito fácil começar a associar movimentos reais, físicos de dança ou de movimento como se fosse uma escultura de Caldwell um "móbile" de Alexander Caldwell. Então com certas peças você tem isso. Agora estou preparando o Fandango de Aguado. Obviamente você tem uma coreografia mental disso, não é que seja uma coreografia precisa, mas se depender de revisar o Fandango de Aguado .... eu tenho uma boa ideia de quantos são os garotos e as garotas, e quando saltam e quando não. Isso ajuda, acho, a definir o gesto musical também. Naturalmente se você está assim tocando uma peça de dança é muito mais fácil, se não, não necessariamente, fico no gesto musical, que não é que seja completamente isolado de outras coisas; a frase pode ser uma frase cantábile, então você tem a voz como imagem ou como gestos quase físicos, bater o punho na mesa, não sei... são coisas que ajudam a definir o gesto musical que dá um pouquinho de profundidade.

Zanon também fala em coreografia mental, mas enfatiza a relação com imagens e sensações como fator decisivo: "para mim, tudo começa com uma sensação, uma imagem,

um quadro mental, que é todo interligado.” “Isso aí é o primordial ! Isso é a coisa mais forte para mim! Eu até sinto cheiro com música! Até sinto cheiro!”

Zanon busca deliberadamente enquanto toca as associações que claramente o auxiliam a “entregar” melhor o discurso musical, o violonista relata:

> “Tocando é a mesma coisa (em relação a escutar), tocando “pior” ainda, porque aí eu busco isso enquanto eu tô tocando, eu busco uma certa cor, uma certa maneira de fazer um acento. Acento no violão é uma coisa primordial, porque o violão já é um instrumento um pouco acentuado, então a maneira como você acentua é o que dá variedade, enfim que pontua a música de uma certa forma. Tem acento que soa como uma bolha de sabão (nesse momento o entrevistado “cantarola” uma melodia para exemplificar o que quer dizer). Se eu não penso nessa bolha estourando, o som não sai certo, fica muito ruim. Então, para mim, tudo começa com uma sensação, uma imagem, um quadro mental, que é todo interligado.”

Como Pierri aponta, não há conhecimento totalmente novo, o conhecimento humano é construído por associações com algo presente em nossa memória. A forma como essas relações se dão é tão vasta e dinâmica que causa uma impossibilidade “técnica” de um acontecimento, seja ele qual for, se repetir nessa existência. É possível sim e desejável, buscar uma similaridade, uma consistência de um caminho expressivo que confere à execução, a unidade necessária. Mesmo num repertório complexo, com uma linguagem mais áspera, buscamos um referencial que evidencie uma clara associação com algo conhecido para um entendimento completo.

A visão associativa aponta para diversas direções, uma das formas de conceber é a Imagética metafórica apontada por Woody, 2002 (apud Clark et al, 2011), sobretudo no aspecto didático como já mencionado.

Bob Snyder (2000) dedica um capítulo completo ao tema em seu livro “Music and Memory” e afirma:

> As metáforas de esquemas de imagem são baseadas em aspectos recorrentes de nossa relação com o mundo, e as experiências que geram música vêm desse mesmo mundo. Em outras palavras, nós criamos e entendemos a música usando as mesmas ferramentas que usamos para entender o mundo porque a música é parte desse mundo. Percebemos que os esquemas de imagem entram em jogo no entendimento de ideias abstratas, e um aspecto do significado da música é certamente a projeção de ideias abstratas (p. 110).

A metáfora no sentido apresentado por Snyder não se limita à literatura e não implica, necessariamente o uso da linguagem, mas pode ser expressa nas conexões entre quaisquer tipos de experiências ou memórias como sons, imagens, e cheiros, e algumas das

memórias podem estar implícitas, tomando a forma de representações básicas perceptivas. (p. 107). O autor traça um panorama das diversas metáforas que identifica na forma como nos referimos a alguns aspectos musicais corriqueiramente, tais como: a ideia de “subir” e “descer”, centralidade, articulação, causalidade, tensão, caminhos que levam a um objetivo, e contenção.

O próprio discurso dos entrevistados está cheio de metáforas, alguns termos e palavras estão relacionados ao final deste capítulo, como coreografia, coreografia mental, análise fisiológica, quadro mental, roteiro mental, namoro, batismo de sangue etc.

Pierri tende a ir além das imagens gráficas, referindo-se à associação de sensações ou imagens, entende que as emoções não necessariamente precisam representa algo, podem ser apenas emoções:

> Pode ser. Sim. De que imagens você fala? (por exemplo, hoje você falou no Piazzolla, que em determinado momento, era a pessoa de Buenos Aires se lamentando, triste, que aquela passagem era isso, é esse tipo de exemplo, é um dos tipos, tem várias formas de ver). Quer dizer a representação dessa emoção ou esse sentimento ligado a tal e tal peça ou tal e tal trecho pode ser que seja útil a cada vez de me lembrar do cara que tá triste, mas tem outras maneiras... para mim as emoções também são, não necessariamente representativas, não necessariamente gráficas, são emoções. Meu sistema conhece tal emoção e tal outra como o seu, como todos nós, sim podem ser associadas a uma imagem gráfica determinada ou não e musicalmente nós estamos condicionados, é uma questão cultural, o que emociona a mim...

Wolff e Meirinhos utilizam também desse expediente mental, mas aplicam sobretudo como uma ferramenta didática, assim como Gloeden que afirma evitar “fantasiar”, mas que eventualmente usa para dar aula:

> Sim, não só quando eu estudo uma peça, mas também quando eu ensino, vou transmitir isso para o aluno; acho que até mais para os alunos do que para mim, acho mais fácil muitas vezes transmitir isso e foi uma coisa que eu vi vários professores fazerem comigo e que me ajudou quando eu era aluno, então eu procuro usar (Wolff).

> A imagem é como uma espécie de âncora, de esteio e a sensação é a construção (Meirinhos).

Se, por um lado, a associação com acontecimentos, sensações e imagens pode servir como âncora para estudantes de violão, como um componente formador de seu conhecimento ou de sua interpretação, como mostra o lado didata dos entrevistados, por

outro, vemos que essas mesmas associações podem ter grande impacto na concepção do discurso e na expressividade do violonista expert.

Isaac entende que essas associações são do universo de cada um e ressalta que há uma grande subjetividade no campo associativo:

> Sim, sim há algumas obras que te predispõem a isso, principalmente obras de caráter romântico, desde Beethoven, do romantismo se baseiam muito nisso, as obras para piano de Liszt que tem os nomes tão pontuais sobre uma paisagem, uma sensação, sim claro. Mas, como te disse antes, quando começávamos, isso é de grande subjetividade, porque a emoção que te produz uma imagem pode ser totalmente diferente da que produz em mim. Como mostras isso em música? Vais mostrar o teu parecer que seguramente é bem distante do que pensava o compositor, a não ser nessas obras programáticas onde o compositor vai indicando que se escutamos passos de não sei quem, do fantasma não sei de quem, que se aproxima... , mas nesse aspecto sou um pouco crítico dessa coisa assim de dar imagem a todo feito sonoro.

Isaac também aponta que na grande maioria dos casos, o pensamento do compositor é inacessível ao intérprete, portanto a obra se torna do intérprete.

d) Referências extramusicais

Alguns aspectos extramusicais se confundem com os outros tipos de associações.

Para Fernández, ter uma referência do contexto emocional em que a obra foi criada pode ajudar na interpretação, mas acredita que criar associações artificiais não é o ideal, "você tem que fazer associações com o momento concreto da peça, com a situação concreta, acho... senão seria um pouquinho genérico demais para mim."

Wolff considera importante:

> Sim, direto, seja de sugestão de ideias, de histórias, de sensações físicas, não necessariamente a sensação que temos no instrumento, a sensação de dança, não sei se chega a ser totalmente extramusical, mas é um movimento que tu farias quando tu estás dançando uma música e não quando estarias tocando uma música.

Assim como Zanon:

> Bastante! Tem músicas que precisam disso, quer ver uma música que precisa disso: As Variações sobre Folia de Espanha e Fuga do Ponce, são 20 variações. Algumas delas criam contraste e outras não, algumas são complementares e muitas são curtas. Então, quando você acaba uma variação e sai bem, sai legal, você sente que tocou bem. É muito difícil sair dela e pular para o caráter da próxima, se você

> não tiver uma guia mental. Ela começa a ficar uma peça muito uniforme, então tem até uns títulos mentais para cada uma das variações.

Meirinhos não utiliza essas associações, para tocar considera fundamental o entendimento musical e as sensações físicas:

> Eu entendo o texto musical e, se não entendo, procuro sempre bases teóricas para ter aquele entendimento e a criação de sensações musicais que eu chamo de entendimento mais orgânico da peça. A música, para mim, é como se colocasse notas em movimentos, um decrescendo, um crescendo, um alargando, um fortíssimo, um piano súbito, um molto meno súbito, um acelerando, tudo isso são movimentos, são sensações de movimentos e eu coloco notas nesses movimentos. Não entendo que isso seja uma imagem pictórica. Isso é uma sensação também, a sensação do movimento, a sensação da pulsação interior.

Por outro lado, Ulloa coloca a questão de que associar com eventos ou situações pode ter um efeito negativo, como pensar em determinada situação ou associar uma lembrança específica fora de contexto pode comprometer o foco e distrair totalmente a atenção no momento da execução, induzindo assim ao erro.

Um aspecto mencionado por Isaac é o de estar cômodo para tocar, dentro do possível, desde o estudo já buscar um bem estar no processo, além de auxiliar a concentração, facilita a expressão do seu máximo. Para ele, a situação de palco é algo extraordinário, que requer uma abordagem extraordinária:

> Sentir-se cômodo com o meio claro. Sou um convencido de que chegar a sentar-se numa sala de concertos e fazer uma obra de 15, 20 minutos com dificuldades técnicas, musicais e num âmbito de exigência e de crítica onde tu tens que demonstrar que tu podes é uma situação particular, extraordinária, como situação extraordinária que é, tu tens que trabalhá-la de maneira extraordinária. Politicamente soa muito bem dizer que todo mundo pode fazer música, porém fazer música em um certo nível requer certos dotes e uma capacidade de trabalho muito grande, muito forte, que se constrói a partir de ser consciente dessa coisa extraordinária. Então para isso desde o estudo, não é a mesma coisa sair de casa correndo porque tem que ir a três bancos para pagar uma coisa, para discutir com o gerente saber o que passou com teu cartão de crédito e depois tens que ir ao supermercado comprar comida... Chegas em casa e vais estudar. Digamos que isso não é conveniente e é muito diferente daquele que se levanta e sabe que tem 3 horas para si mesmo, 4 horas, toma um café tranquilo e então começa a estudar. Então, sim, é necessário construir uma situação ideal, para que cada minuto desse trabalho renda.

Duas linhas de pensamento foram observadas, por um lado a associação de referências extramusicais para a concepção interpretativa e também o todo que envolve a

situação palco, como relatado por Isaac que procura deixar todo seu entorno, seu ambiente e atividades favoráveis para a tarefa extraordinária de desempenhar em público.

Nesse sentido, alguns aspectos extramusicais aparecem em diversos momentos das entrevistas. Desde ter um ambiente propício para o estudo, praticar com a roupa do concerto (Wolff)

2.3.5 Representação auditiva de uma peça, ouvido interno

> A diferença entre ler música e tocar ou cantar em voz alta, e ler música e formar sons imaginários (e "sentir") é como a diferença entre a leitura de um texto em voz alta, como iniciantes fazem, e ler silenciosamente. Se você é um músico que necessita aprender e memorizar música em notação musical, então aprender a ouvir em sua mente enquanto você lê – de forma que possa memorizar longe do instrumento – é uma das habilidades mais valiosas que você pode aprender (Ginsborg, 2004, p. 131).

Fernández considera muito útil a representação auditiva de uma peça, uma vez que se está construindo um quadro mental de uma interpretação ideal, quanto mais perfeito esse quadro, mais possibilidade de você se aproximar dessa performance ideal. "Se você fica com uma imagem indefinida, então os detalhes da performance se dão aleatoriamente no momento da execução, pode sair bem e pode não sair bem!" O violonista ressalta também que a ideia não é eterna, a interpretação tende a sofrer mudanças com o tempo.

Para Pierri sem o instrumento na mão você pode ser mais ambicioso, e com o instrumento você é mais realista. Imagina coisas e pensa como aquilo poderia soar. "Faço muito isso, passo o tempo todo cantando, tocando sem o instrumento ou com o instrumento. Imaginar coisas e pensar, como aquilo é possível? Acho que passei a vida inteira fazendo isso". Isaac também se refere a essa ambição de explorar ao máximo as possibilidades expressivas, porém em outro momento da entrevista, que discutiremos mais a frente.

Zanon e Wollf seguem a mesma linha de raciocínio e apontam ser útil à performance a "distância" física do instrumento:

> ...se você consegue conceber a peça sem a interferência do instrumento, você acaba gerando ideias que extrapolam um pouquinho o vocabulário prosaico do instrumento, aquilo que o instrumento oferece de uma forma espontânea. Então é por aí, acho que isso tende a ampliar a capacidade de expressão do violão porque você começa a buscar coisas que espontaneamente ele não te oferece, acho que isso é o principal (Zanon).
>
> ...a representação sonora mental da peça me permite imaginar coisas que eu não me permitiria quando estou com o instrumento na mão porque, ou meus dedos não

> conseguem ou o instrumento não permite, claro que, quando isso ocorre, me ajuda a fazer outras coisas, com o instrumento (Wolff).

Para Gloeden a representação auditiva é especialmente útil no controle do ritmo, "para mim principalmente no controle do ritmo, no controle do andamento, seria o controle das durações, o parâmetro duração para mim é um grande desafio".

Entendemos que muitos aspectos da formação de representações auditivas são construídos nos primeiros contatos com a obra e se relacionam aqui com os subcapítulos dedicados à partitura na mente e ao estudo do instrumento sem o instrumento. Uma das vantagens de se ter os sons claros no âmbito mental é a possibilidade de verificar as inconsistências do que se busca realizar e do que de fato ocorre, num processo constante de feedback.

Ryan (1991, p. 181) considera a prática de ouvir, ver e sentir mentalmente uma peça, a mais poderosa abordagem e propõe exercícios graduais, entre eles praticar de olhos fechados e ouvir mentalmente a linha melódica, caso encontre dificuldade, voltar para a partitura e ir construindo essa habilidade até conseguir ouvir integralmente a obra.

O ouvido interno é uma das diversas formas de se referir à capacidade de ouvir música mentalmente na ausência dos sons concretos. Como vimos nas definições de termos e expressões, o assunto vem sendo tratado na literatura por diversos pontos de vista e para nosso enfoque, os mais importantes são a capacidade ouvir mentalmente uma partitura, como uma das primeiras abordagens; a capacidade de construir a interpretação ou parte dela a partir dessa escuta interna e por meio da análise e por fim a habilidade de ouvir mentalmente na ausência da partitura, como forma de ensaio mental que possibilite a revisão e recriação das intenções musicais e da forma de expressá-las, bem como o reforço e conferência mental.

Isaac considera que essa habilidade permite um envolvimento e compreensão profundos do material, ponto chave em nossa abordagem e entendimento do tema:

> Muito, totalmente, porque se és capaz disso, e é algo que deve fazer desde o primeiro momento que estudas uma obra, quer dizer que estás profundamente mais envolvido com o material, há um grau de compreensão enormemente maior, isso é indiscutível.

2.3.6 Associação dos timbres do violão com outros instrumentos

Devido ao contato direto com a corda, muitas são as formas de ataque, o uso de unhas, as características da construção do violão e a forma de manipulação do timbre por parte do violonista fazem disso um fator decisivo em sua personalidade artística. Um ouvinte com algum conhecimento e sensibilidade pode distinguir rapidamente a diferença de sonoridade de um violonista para outro.

Zanon relaciona o pensamento do timbre de outros instrumentos ao estilo:

> Totalmente, totalmente, às vezes até se inspirar para tocar o violão de um jeito diferente, mas para tocar Torroba, Ponce, Castelnuovo-Tedesco. Se você não pensa o violão de uma forma orquestral, toca outra coisa! Você fica completamente fora
> de estilo, vai completamente contra a granulação da música. Simples assim.

Pierri pensa que às vezes pode ser útil, mas não necessário, porque "os timbres do violão são específicos e cabe ao performer buscar e conhecer, descobrir, redescobrir, mudando de instrumento e mesmo, a cada vez que tocamos a mesma obra, essa relação muda." Outro aspecto relevante mencionado é o fator local, em cada ambiente o instrumento soa de maneira única. Pierri considera que isso e a as diferentes formas de atacar a corda e como vão ressoar é que formam o timbre, e afirma que é necessário uma versatilidade, uma capacidade de adaptação de local para local, de instrumento para instrumento.

A resposta de Wolff é afirmativa.

Para Fernández, as cores (timbres) não são tão determinantes, mas sim os estilos de articulação ou as inflexões dinâmicas típicas de um instrumento ou de outro. O violonista cita o exemplo de Sor que pensava algumas obras de maneira orquestral, concebendo o violão como uma pequena orquestra, e "certas passagens são equivalentes muito exatos, como o caso dos oboés em terças, mas de modo geral está pensando em polifonia no violão, vozes e articulação e por vezes surge a ideia de outro instrumento."

Assim como Fernández, Ulloa e Gloeden citam Sor e o último considera fundamental essa concepção, embora afirme que essa prática já está presente desde o renascimento. O violonista acredita que existe uma contribuição diferenciada para o mundo do violão daqueles que tem ou tiveram uma relação com outros domínios musicais, causando rupturas marcantes:

> Sem dúvida, isso é a grande sacada no caso do violão, no Sor, claro que lá na renascença já se pensava nisso, mas na história do violão mais recente essa coisa do Sor para mim é fundamental, que já vem desde aí esse pensamento, aliás tenho pensado ultimamente que na história do violão, a ruptura dos grandes intérpretes se dá com aqueles que tocavam outros instrumentos além do violão. De certa maneira, se viermos lá do início do século XIX, todos faziam alguma coisa fora o violão. Carulli fez um método de canto, com acompanhamento de violão, Sor era pianista e era cantor, Giuliani tocava violino ou flauta, devia cantar também muito bem, o Tárrega tocava piano, Llobet tocava piano muito bem, Segovia, enigma, John Williams toca violão, Julian Bream toca violão, Brouwer tocava violão muito bem e conhecia os instrumentos a fundo, tocava percussão também, o Paul Galbraiht toca piano muito bem, ele toca uma Córdoba de Albéniz perfeito no piano, não toca um virtuosismo, mas uma Córdoba ele toca, aliás ele estudou piano antes de estudar violão. Eu não, eu só estudei violão. Deveria ter estudado um pouco de piano, deveria, mas não estudei, me arrependo hoje de não ter estudado. É uma tese que eu tenho.

Ulloa acrescenta que tocar com outros músicos é enriquecedor:

> ...isso para mim é fundamental, a imaginação dentro do próprio universo musical, sem ter que imaginar que você está num riacho, você pode só ouvir os timbres, já é fantástico, de cada instrumento. Como eu lhe dizia antes, as experiências de compartilhar com outros instrumentistas são super enriquecedoras, tudo isso vem na hora, são as estratégias que crescem, as malandragens com que isso te dá.

O pensamento orquestral é a resposta mais recorrente à questão e também é colocado por Meirinhos, que entende que tocar violão é como uma orquestração em proporções menores. Glise (1997, p. 195, 196) tem como proposta didática pedir a seus alunos para fazer uma "orquestração" da obra, descrevendo que instrumento poderia tocar uma determinada linha da peça se foi escrita para orquestra ou grupo de câmara, para Glise essa é uma das melhores formas de encorajar o estudante a desenvolver ideias interpretativas.

Para Isaac "o que faz com que o violão seja um instrumento particular, antes de tudo é o colorido" e entende que ainda há muito território virgem na questão do timbre:

> É um grande caminho conhecer a potencialidade do instrumento, isso que falamos do que ocorre hoje, são poucos os violonistas que não copiam do cello... que conhecem em profundidade a característica de cada corda. O violonista deveria ir muito mais longe no aprofundamento dos meios de que dispõe. Nisso existe muito território virgem.

> ...apesar de discordar um pouco dessa ideia de que o violão é uma pequena orquestra, acho um pouco exagerado, talvez isso. Mas o violão tem uma variedade tímbrica muito interessante, mais ainda, o violonista tem que ser plenamente consciente disso e saber que o que faz do violão um instrumento especial é o colorido, principalmente isso, a cor, a variedade tímbrica. Então o violonista tem que ser inteligente e tratar de explorar ao máximo isso. Por exemplo, o violonista que foca seu trabalho em fazer com que o violão soe mais forte é um pouco tonto. O violão, mesmo feito com carbono ou construído com tal técnica, etc tem limites

> muito claros, que não estão relacionados apenas com a quantidade de força que se toca, mas com a graduação da tessitura. O piano tem uma tessitura, o violão tem uma tessitura muito menor e se tem um grande violão e com materiais especiais, não muito mais, então é como lutar uma batalha perdida de antemão.

Isaac aponta a dicotomia verificada no século XX relativo ao fato do violão soar orquestralmente ou como um piano:

> Há algum tempo, vi um artigo do Marcelo Kaiath que estava muito bem ou será que é o que eu penso (risos). Ele falava do violão tratado como um grande piano ou, como se conhecia antes, como uma pequena orquestra, ou seja, as duas tendências e é uma grande verdade essa e o lamentável é que triunfou isto de que o violão tem que soar como um piano.

Acreditamos que a dualidade apontada a que se refere Isaac e a visão que se tem do violão é um dos fatores identitários no imaginário do violonista. Para Isaac não é um contrassenso buscar algo que não seja característico do instrumento.

Todo instrumento tem características específicas, há quem afirme que o violão é um instrumento stacatto, devido à pouca sustentação do som após seu ataque. As notas, uma vez tocadas, logo silenciam.

Um dos maiores desafios do violonista é o "legato", superar ou minimizar ao máximo a cesura que o próprio ataque produz, especialmente quando há uma sequência melódica na mesma corda. Imaginar outro instrumento pode aperfeiçoar esses aspectos e aproximar a interpretação ao contexto de origem da obra, como no caso do pensamento orquestral de Sor, ou dos compositores segovianos, como comenta Zanon.

É importante salientar que uma parte significativa do repertório violonístico é feita de transcrições de obras de outros instrumentos – os diversos temas de óperas de Rossini, Mozart entre outros, que ganharam variações e versões para violão no século XIX. Um exemplo emblemático é a obra "Astúrias" de Isaac Albéniz, assim como obras de Henrique Granados, que são originais para piano, transcrita para violão primeiramente por Francisco Tàrrega. Há relatos da época, que apontam que o próprio compositor teria afirmado que a versão para violão era melhor que a original. A "Ciacona" em ré menor da partita para violino BWV 1004, de J.S. Bach, foi um marco na transcrição e execução de Andrés Segovia. Algumas das sonatas de Domenico Scarlatti originais para cravo foram transcritas e incorporadas ao repertório global do violão. Há vários outros exemplos. Esse diálogo do violão com outros instrumentos e contextos é um dos motivos de estar muito presente no imaginário do violonista a representação dos aspectos de articulação, sonoridade, duração e

inflexão que acabam sendo emprestados de seus instrumentos e contextos. Essa prática foi um dos pilares que elevou definitivamente o instrumento às salas de concerto, deixando claro que se podia fazer música "séria" no violão.

As 6 cordas limitam alguns aspectos musicais que determinadas situações impõem.

2.3.7 Emoções relacionadas à intenção musical

A questão do gosto mencionada por Pierri na pergunta sobre os primeiros procedimentos é retomada por Meirinhos ao afirmar que há um fator afetivo muito grande ao se escolher uma peça que se gosta para tocar. Assim como o "namoro" referido por Gloeden, podemos concluir que a relação afetiva com a obra é um aspecto bastante relevante no processo.

Fernández acredita que todo gesto musical deve ter uma intenção[13]. "Eu diria que mesmo a ausência de intenção, seria uma intenção. Senão para mim ficaria muito chato."

Assim como Fernández, Wolff e Zanon consideram algo muito importante associar emoções aos eventos musicais e costumam fazê-lo.

Gloeden comenta que em música de câmara, especialmente no caso de acompanhar o canto, onde a letra tem uma mensagem, costuma usar determinados procedimentos de ataque que auxiliam a transmitir o discurso e nas peças solo, seus guias são,sobretudo, os elementos musicais formais, como a linha do contraponto, ponto culminante da melodia, o desenho da melodia, visão que se insere no contexto metafórico que encontramos em Snyder, referido anteriormente.

Para Pierri as emoções não são necessariamente representativas, não necessariamente gráficas, são emoções. Porém acontece muito de rememorar eventos, ao tocar, a peça evoca recordações, não é somente a ideia e depois a música, é a música e depois a ideia, as duas situações são permanentes.

Pierri e Ulloa têm uma visão semelhante sobre as emoções:

> ...eu não consigo tocar um instrumento sem estar sentindo alguma coisa, alguma coisa eu estou sentindo. Agora o difícil é que às vezes temos palavras pré-fixadas, como por exemplo, paixão, amor, tristeza, melancolia, tudo, mas não sei se temos palavras para todos os sentimentos, eu não sei. E às vezes você sente alguma coisa e não sabe o que é, às vezes você entra numa sala e sente alguma coisa só por estar nessa sala, não sei se é alegria ou paz ou o que for... não tem nem que ser, mas

[13] Aqui o termo intenção se refere ao aspecto emotivo

> sente alguma coisa, você toca um instrumento, tem a corda... Você mesmo, tem dias que está um pouco melhor, tem dias que não está tão alta a performance, então você sente é claro, como não sentir? Sente.

Ulloa afirma: "não existe uma fórmula para dizer que uma determinada ação vai provocar um determinado sentimento, isso não existe, para mim!"

Um dos problemas apontados por Ulloa é um possível engessamento do "modus operandi", como se a mesma ação sempre gerasse a mesma emoção e mais ainda, que essa emoção seria transmitida. O aspecto de como se sente no momento é fundamental para Ulloa e isso influencia muito.

De acordo com Lisboa e Santiago (2006):

> A utilização das emoções como um guia para a construção da performance tem se mostrado possível graças a muitos estudos que comprovam a relação entre determinados elementos da estrutura da música e da performance com emoções bem definidas. (p. 1046)

Boa parte das pesquisas que relacionam as emoções com expressividade têm como foco o reconhecimento por parte dos ouvintes das emoções que o performer pretende transmitir. Não é escopo deste trabalho tal abordagem. Queremos apenas analisar que emoções são evocadas e associadas pelo performer, como isso será recebido e entendido acreditamos ser tema para outra pesquisa.

Wolff entende que associar intenções com emoções faz com que ele consiga transmitir melhor o que pretende como intérprete, procura passar aos alunos o caráter pretendido em termos emocionais: "É mais fácil para mim transmitir para um aluno Imagina que essa peça é triste" do que dizer "isso tem que ser piano, legato e dolce". Termos técnicos vão transmitir menos a ideia do que o termo emocional."

Wolff ainda traz um questionamento interessante:

> Agora como tu falaste de emoções; é emoção, mas qual é a função dentro de um discurso? Uma coisa é ser triste, mas dentro da tristeza tem um momento que a tristeza está associada com a raiva ou associada com alguma outra coisa, então eu procuro ir transmitindo isso. Eu uso bastante associar emoções com o que deveria ser transmitido em determinado momento. Como é que alguém fala quando está triste? Como é que alguém caminha quando está triste? Imaginar gestos ou formas de "delivery", (nesse momento houve um pequeno esclarecimento do termo delivery, no inglês é "to deliver a speech" "entregar" um discurso, em português seria: fazer um discurso.) de "entrega" do discurso e tentar associar isso com a maneira de tocar, faço bastante.

O termo discurso tem uso metafórico, já que originalmente é empregado na linguagem escrita e falada.

A carga subjetiva das emoções faz do tema um universo vasto e passível de muitos pontos de vista. Nossa pretensão foi deixar que cada entrevistado discorresse livremente sobre como sente seu fazer musical e buscar compreender de que maneira isso é aplicado em sua performance. Intentamos, também, perceber se há algum procedimento associativo recorrente que auxilie o performer a ser mais expressivo. Percebemos que não é possível apontar um procedimento associativo como norma ou receita para tocar melhor, pois muitos aspectos estão envolvidos e como bem aponta Isaac, há um grau de subjetividade muito alto envolvido e cada indivíduo terá suas representações, nas palavras de Pierri, "as emoções são emoções", não necessariamente representam algo, podem ser somente emoções.

Por outro lado, ao analisar as respostas, podemos concluir que a associação com estados emocionais, além de auxiliar no caráter e expressividade que tal obra necessita, podem cumprir também o papel de auxiliar na concentração e envolvimento com a performance, fatores que costumam diferenciar níveis medianos ou amadores do nível expert de performance.

2.3.8 Aspectos visuais, auditivos, cinestésicos e lógicos

> Dependendo das preferências de aprendizado dos músicos, a música pode ser ensaiada e elaborada cinestesicamente, visualmente, auditivamente para ser representada na memória de longo prazo.
> Entretanto, para representar a música mentalmente no âmbito global e local e para se mover entre os diferentes níveis de representação durante a prática, estratégias analíticas ou conceituais são requeridas. (Ginsborg, 2004, p. 128 e 129)

A divisão em quatro aspectos, que é a mais recorrente na literatura, está detalhada no primeiro capítulo.

O aspecto auditivo é apontado como o mais importante por metade dos entrevistados Gloeden, Zanon, Ulloa e Meirinhos.

Para Zanon: "O auditivo tem que prevalecer sempre! Sempre! As outras são dispositivos, que são desencadeadas pelo efeito auditivo. Acho que a ordem é essa, é o som da música que tem que desencadear uma rede de autorreferência, não o contrário." Gloeden afirma que um problema da vida atual é o apelo visual muito forte: "Para mim, o

mais importante é o auditivo, acho que o grande conflito com o mundo hoje, para mim, é esse excesso de informação visual que desconcentra tudo". Ulloa também relaciona o auditivo com o visual:

> Alguém me disse, não sei nem de quem é a frase, dessas coisas que você decora de criança. Dizia assim: que o músico tem que aprender a ouvir com os olhos e olhar com os ouvidos! Invertendo os sentidos. E acho que não estou longe disso, se eu fecho os olhos, eu sou completamente capaz de ver a Ciacona (de Bach). Por exemplo, vejo tudo, sei, posso escrever aqui ou vice versa. Se eu a vejo, eu estou ouvindo-a.

Meirinhos tem claro uma hierarquia:

> O aspecto mais presente no músico é a memória auditiva primeiro, em segundo lugar ou paralelamente a memória dos dedos, memória cinestésica; a memória visual vem em terceiro, ela é muito mais presente nas mulheres, segundo a neurolinguística, e é um pouco menos presente na memória dos homens. A visual dos homens é mais fraca. Obviamente que existem exceções em todos aspectos, mas é isso que acontece. Agora no músico, independente de gênero, é sempre auditiva e cinestésica que vem antes.

Para Wolff o cinestésico e lógico estão em primeiro plano seguidos pelo auditivo e depois o visual, Fernández e Pierri. Acham difícil fazer essa diferenciação:

> ...é muito difícil diferenciar assim. No momento da performance você está concentrado no som e a imaginação está dizendo como deve ser o próximo som, a próxima frase, mais provável. Então você está atento aos momentos chave da peça e tenta dirigir isso da melhor forma possível. (Fernández)

> São todas ao mesmo tempo! Isso é muito importante, sabe, porque é como fazer um acorde ou fazer um arpejo. Você pode decidir como vai fazer o acorde, mas para fazer um acorde "plaqué" tem que ter tudo que necessita para fazer soar "plaqué" e, se for fazer arpejo, é só modificar aquilo, mas arpeja um após o outro. (Pierri)

A visão de Fernández e Pierri seguem a tendência de buscar a percepção do todo, evitando a separação dos aspectos.

Para Isaac a questão é relativa à linguagem abordada e aponta duas situações contrastantes

> Quando é uma questão mecânica a mais difícil, o que importa sobre todas as coisas é uma boa preparação prévia. Quando a interpretação musical é complexa, para isso, claro que requer uma preparação e uma concentração muito grande no momento.

Para Klickstein (2009, p. 90), no estágio de enraizamento deve-se empregar a mente, as emoções e os sentidos para criar uma representação multidimensional da música.

Como sugere Ginsborg, as estratégias conceituais requeridas são organizadas, elaboradas e executadas de maneira singular por cada sujeito.

Essa abordagem é especialmente útil quando um determinado aspecto da memória está frágil ou necessita ser reforçado. O isolamento e o aprimoramento de uma parte, auxiliam no resultado do todo e quanto mais amplo o conhecimento mais forte as representações e mais segura a performance.

2.3.9 Processo de memorização

De acordo com Ginsborg (2004, p. 123) "apresentações públicas de memória, sem partitura, apresentam vantagens como não precisar virar páginas, poder monitorar os aspectos físicos da performance (olhar para as mãos ou para outro músico no contexto de grupo) ou no caso dos pianistas solistas, evitar dividir o palco com um virador de página".

A autora afirma ainda que mais importante, talvez, seja que tocar de memória é tido, frequentemente, como um fator que reforça a musicalidade e a comunicação musical. (Plunkett Greene, 1912; Hughes, 1915; Mathay, 1926 apud Ginsborg, 2004, p. 123).

O estudo das representações mentais se insere na área da memória musical:

> Uma forma de descrever uma memória de uma peça musical específica – seja adquirida pela escuta repetida ou pela memorização deliberada – é uma "representação mental", armazenada na memória de longo prazo, a qual o músico pode acessar enquanto toca. (Ginsborg, 2004, p.128)

Conforme abordado no primeiro capítulo, a maioria dos autores subdivide a memória em quatro aspectos, auditivo, visual, cinestésico e lógico ou analítico.

Vejamos como os sujeitos tratam do tema:

Gloeden, Ulloa, Isaac, Zanon e Wolff tendem a não se preocupar com a memorização, entendem que seja algo que acontece naturalmente no processo de estudo detalhado do repertório. Ulloa comenta que "já está "no automático", mas ,se necessário, aciona o conhecimento para memorizar.

Zanon utiliza estratégias somente quando necessário, não vê problema algum em tocar com partitura e entende que o trabalho de memorizar pode tomar o lugar do estudo musicalconcreto, por envolver muita repetição, atrasando o processo:

> Só quando eu preciso, se tem uma música que eu preciso tocar de cor. Eu já passei dessa fase, não tenho o menor preconceito contra partitura, tanto que toquei o concerto hoje (Concerto para violão e orquestra de Malcolm Arnold) que, em teoria, eu sabia de cor, mas eu preferi estudá-lo a perder tempo memorizando (risos), porque dá trabalho... vou dizer – hoje vou colocar o 1º movimento todo na minha cabeça. Você fica repetindo um monte de coisas que não precisa repetir, que é fácil, e não estuda as passagens difíceis. Você não estuda a música como um todo! Então, às vezes, é um trabalho que te atrasa, mas, se eu preciso, sim, essencialmente eu divido a música em vários pedaços e vou um por um. A hora em que um fica bem eu passo para o próximo. Quando faço o próximo, eu junto os dois e assim vai. Normalmente eu pego do meio para o fim, depois volto pro começo porque é importante saber aonde vai chegar. Agora as músicas que eu estou estudando por prazer acabam ficando de cor sem eu perceber, simplesmente estudo. Um belo dia eu acordo e ela tá de cor.

Wolff utiliza pouco estratégias de memorização pois "em geral só de ir estudando a peça e lendo eu já memorizo", porém, em situações em que sente uma dificuldade específica, faz uso de algum tipo de estratégia:

> O momento que eu costumo usar estratégia é quando tem alguma coisa que eu me confundo seguido, por exemplo duas passagens muito parecidas da peça. Então tento achar alguma coisa que vai me lembrar, algum tipo de associação; a primeira passagem chega numa determinada nota com o dedo . Na segunda vez numa passagem que é quase igual, se chega com o dedo 3. Então tento lembrar que essa peça é um "crescendo" porque primeiro vem o dedo 2 e depois o dedo 3, então tento imaginar... na primeira vez há um acorde maior, na segunda é um acorde menor, então é um decrescendo de tensão harmônica, por assim dizer. Tento lembrar desses detalhes, eu preciso lembrar que todas escalas começam com o dedo indicador menos essa, então às vezes coloco até na partitura um "M" bem grande, que vai começar com o médio aquela escala e então eu fico com essa memória, a escala "x" tem que começar com outro dedo, me ponho pequenas estratégias que são geralmente isso. Quando tu tens um padrão que vai sair, que vai ser alterado, são os casos que eu mais preciso lembrar.

Meirinhos é bastante pragmático em seu procedimento e fixa o repertório isolando os elementos da memória:

> O ideal do estudo por reflexão é que se estude isoladamente cada um desses aspectos da memória. Então você cerra os olhos e veja os dedos correndo pelo braço do instrumento. Você está treinando a memória cinestésica. Você cerra os olhos e veja a partitura na sua frente. Você está treinando a memória visual. Memória auditiva é treinada automaticamente à medida que sempre você que está tocando está se ouvindo. E eu digo: ouvindo não, digo escutando. Escutar a gente escuta, ouvir é uma atenção redobrada, um entendimento daquilo que você está fazendo. Paralelo a isso, é você olhar e enxergar; olhar é uma coisa, enxergar é

> outra, é algo mais profundo. A memória lógica também é treinada, você sabe que começou, por exemplo, na tônica principal, você sabe que houve, por exemplo, uma modulação para o tom da dominante na primeira parte da peça, sabe que passou por tons vizinhos através de modulações temporárias, voltando para o tom principal. Você sabe que ali é uma exposição, logo a seguir vem um desenvolvimento, o que é uma ponte de ligação. Tudo isso você aprendeu na escola e tudo isso são âncoras muito importantes no processo de memorização. Basicamente isso; um treinamento isolado de diferentes aspectos da memória.

Fernández considera algumas obras quase impossíveis de memorizar, especialmente obras minimalistas e comenta diversos pontos sobre a memória:

> Não, porque também depende da peça, tem peças que são praticamente impossíveis memorizar. Peças do tipo, não sei, minimalista... me lembro de uma peça que tinha uma seção longa de 5 minutos o mais rápido possível de permutações de grupos, então você tinha os sons 12345, 23415, 31254, sim? Depois passava a outro grupo e era o mesmo tipo de coisa. Então é muito difícil memorizar isso! Você pode memorizar a força bruta de repetição depois de anos de tocar, como você memoriza um número de telefone, em geral se você pode passar a um nível de compreensão que não seja nota por nota. Se você pode fazer um 'chunk' mental das coisas é muito mais fácil, porque você está memorizando unidades de significado ao invés de 'bits'. Se você tem duas frases e vê um paralelo entre as duas frases e entende que essa frase termina desse modo e a esta outra termina de outro modo, talvez seja um paralelo significativo. Essas frases encontram um sentido, então é muito mais fácil, porque você está economizando "bits" no espaço de memória (essa palavra 'chunk' tem um siginificado?) 'chunk' é um bloco, você pode construir um bloco e ler as notas a um nível mais alto, metanível ou metametanível ainda melhor. Então é mais fácil, o que você compreende, você memoriza muito mais fácil. E como somos animais de sentido, de significado, então sempre encontramos um significado. Se eu te dou uma série de números para memorizar, você pode estabelecer uma relação entre os números, uma lei de construção de cada um dos números de telefone, por exemplo, que fica mais fácil de construir isso depois. Então acho que isso é a chave. Isso, obviamente tem características distintas em cada peça, em cada estilo funciona diversamente. Algumas coisas é só a força bruta, porque é complicado demais ou caótico demais. Até você encontrar uma lei de construção, é complicado. No fandango de Aguado, por exemplo, é a última peça que aprendi. Descobri que ele faz variações das quais uma vez usa a mão direita como ator principal e outra vez a mão esquerda. Então isso ajuda já, pois você sabe que depois de uma variação que tem arpejos, vai vir outra de escalas. Tudo ajuda! (talvez agora fazendo um link com a outra pergunta, essa relação do ator principal seja um elemento extramusical para compreensão) é um elemento físico, mas eu uso isso porque Aguado usou na construção da peça, obviamente faz isso de propósito, não é casual. Então descobri essa lei, e isso me serve como ajuda à memorização e também tem algumas trajetórias de motivos que aparecem, depois se desenvolve um pouquinho mais, depois desenvolve mais..., então você acaba sempre encontrando uma lógica e isso é que faz fácil memorizar. O difícil é quando você não encontra uma lógica, tem peças de Sor, por exemplo, que tem pequenas variantes na repetição. Ele faz a mesma frase 4 vezes, 8 vezes, 16 vezes e sempre tem alguma coisa que é diferente, algum detalhinho que é diferente e não tem, necessariamente, uma ordem lógica. Então às vezes é muito mais difícil memorizar uma peça de Sor que uma peça, não sei, de Henze, porque essas coisinhas ilógicas fazem muito mais difícil integrar de uma lógica. (e nesse sentido do extramusical, a questão da retórica no barroco, a lingüística...) obviamente isso ajuda... (isso seria extramusical no teu ponto de vista?). Por definição é retórica musical, então não é extramusical. (pausa para passar bibliografia sobre retórica). A retórica musical é parte dessa música, parte

> do estilo. Ao menos que você considere musical só as notas, assim, primárias. (podemos fazer esse link, nesse sentido quando estou tocando um prelúdio de Bach e tenho a referência da retórica e entendo o discurso. Eu estou tendo uma representação mental da retórica, mas aquilo já é parte do texto musical). Você pensa o texto em função dessa construção, como pode suceder com um discurso que você tem que memorizar e dizer, então as notas estão aí, as frases estão aí, a inflexão musical pura do ponto de vista da harmonia ou que seja está aí, mas ajuda muito ter essa dimensão de retórica porque dá mais sentido. (e nesse sentido, tu acredita que uma pessoa que toca um prelúdio de Bach sem ter esse embasamento, sem conhecer sobre retórica...) pode muito bem fazê-lo bem, porque não é uma coisa artificial. Talvez você possa entender intuitivamente o que está acontecendo, tem muitos que o fazem. Não é que você tem que ter um "aproach" necessariamente tão racional. Eu acho que se o tem é muito melhor, porque pode usá-lo e ainda ir além, mas é possível entender uma peça de Bach sem fazer referência à retórica. Entender, digo, a um nível intuitivo de ouvinte, de amador, de apreciação, sim, mas entender profissionalmente para tocar, eu acho que é melhor você conhecer o organismo da peça.

Os 'chunks' comentados por Fernández são blocos de informação que se conectam entre si e dão sentido a um todo, são elementos facilitadores e sua organização hierárquica otimiza o armazenamento e recuperação na memória, tornando o processo de representação muito mais fácil (Snyder, 2000, p. 55 e 56). Em outras palavras, somos seres associativos e estamos sempre em busca de um sentido para as coisas. Organizar as informações de modo a entrelaçá-las numa estrutura hierárquica clara confere um sentido preciso e simples de ser lembrado.

Para Isaac, não é nada bom querer forçar a memorização, o ideal é que ela chegue sem esforço, fruto do estudo aprofundado:

> Tu te aproprias da obra, ou seja, a melhor memorização é quando a obra já é tua, não é algo longínquo composto por fulano, já é tua. Às vezes, por questões profissionais, precisamos ser mais rápidos para memorizar. Isso não é bom e vou repetir o que falei, não demos à memória uma importância maior do que ela tem, porque muitas vezes não tem nada que ver com o musical.

De modo geral, os sujeitos tendem a aplicar estratégias específicas apenas em repertórios que são difíceis de memorizar, pois no repertório tradicional do instrumento, a fixação costuma ocorrer naturalmente com o aprofundamento do estudo.

2.3.10 Otimização do tempo de preparo pelo estudo mental

O foco é decisivo no processo de estudo. Na busca por acelerar o processo de preparo pelas abordagens mentais entendemos que existe otimização na medida em que os

aspectos associativos atuam como elo na compreensão e atribuição do significado. Como aponta Kaplan (1987):

> Os processos associativos constituem uma das maneiras essenciais de fixar os conhecimentos. Constituem, como a própria palavra denota, em relacionar uma coisa com a outra já existente na nossa mente. Para que duas ideias apareçam associadas na nossa consciência é imprescindível que haja uma relação, uma conexão, um nexo lógico entre elas. Este é princípio fundamental da associação de ideias, que permite a organização mental do material a ser memorizado. Cabe salientar que esta estruturação não só ajuda a fixar a aprendizagem como também, no caso da execução pianística, favorece sua realização. (p. 72)

É possível ter o efeito contrário, estender o tempo. Wolff e Zanon entendem que o tempo de preparo de uma obra pode ser ampliado e não reduzido numa abordagem puramente mental como vemos em suas colocações.

Para Wolff é uma questão perigosa, pois pode otimizar, sim, mas pode também retardar o tempo de preparo. "Não adianta ficar 8 horas estudando mentalmente e depois estudar 5 minutos no violão e pronto, não, não vai ajudar, me parece." Wolff também ressalta que é uma questão muito individual e cita o caso do violonista Eduardo Abreu que considera uma exceção, pois estudava praticamente apenas mentalmente. O violonista afirma que, se fosse proceder dessa maneira, tocaria bem pior. Necessita estar em contato com o violão, embora considere útil, se combinado com a prática mental:

> Então acho que fazer um pouco uma maneira de se libertar do instrumento para poder pensar abstratamente na música ajuda. Eu não levaria isso ao extremo porque acho que acaba ficando muito só no abstrato. Só para tu saberes, eu não sou nenhum expert no tema, só estou falando basicamente da minha idéia. Eu nunca li pesquisas sobre isso, pode haver pesquisas que dizem que o estudo mental deu muito certo para a maioria das pessoas...

Uma vez mais surge a tendência do "afastamento" do instrumento, como forma auxiliar de aprimorar a musicalidade na performance, assim como em Pierri:

> Sim, claro! Todas as formas levam a uma análise que, mesmo que aparentemente seja o mesmo, não é o mesmo, porque, se eu não estou atrapalhado pela ação física ou se eu não estou ocupado a transformar em uma ação física específica aquilo que eu estou lendo, que estou concebendo e tudo o mais... de repente tem lugar para outras coisas ou talvez não... eu acho que é uma boa coisa para fazer. Eu faço seguido, quer dizer, quando você está lecionando a um aluno é ele quem está tocando, você está ouvindo, lendo a partitura e está comparando, interessante isso.

Connolly e Williamon (2004, p. 229) afirmam que utilizar o ensaio mental para treinar uma habilidade específica pode aumentar a confiança e acelerar o processo de aprendizado.

Zanon entende que a abordagem mental pode desencadear um processo de busca contínua dos diversos aspectos que darão base a uma performance mais completa:

> Essa é uma pergunta bastante difícil. Certamente para muitas pessoas isso funciona, certamente para muitas pessoas, eu não sei se para mim, se acelera o tempo de preparo, acho que na verdade atrasa. Porque é sem parar, é uma coisa... quer ver, quando você começa a ler sobre um assunto que não é nem o teu trabalho, é simplesmente um assunto que te interessa. No meu caso, por exemplo, eu me interesso pela história de objetos que você vê num museu, ao que aquilo remete e a história que aquilo conta. Eu vi uns medalhões da época carolíngea, que é uma época que me interessa muito, porque o mapa da Europa se formou nessa época. Você começa a querer saber tudo a respeito daquilo, você começa a procurar na internet e aparece um livro que é interessante. Você quer comprar aquele livro. Enquanto não ler aquilo, não para. Começa a puxar um fio, vai puxando outro, pô, você acaba virando um historiador e aquilo é um hobby. Em música, que é a tua profissão, é pior ainda! Quando você descobre, vai pegar uma peça complexa como um Bach, um Nocturnal do Britten, pega uma via analítica, uma via de entendimento da peça, você começa a puxar o fio e vê que sai muita coisa daquilo. Você meio que para de estudar, começa a ler a respeito, ouvir outras coisas. Eu tenho muito interesse em conhecer a obra de um compositor de uma forma mais ou menos integral quando vou tocar alguma coisa dele. No caso do Britten, seria muito difícil porque ele tem muita ópera, conhecer aquilo a fundo dá muito trabalho, mas o Nocturnal que fez 50 anos no ano passado é uma obra muito importante. Eu ouvi várias vezes com a partitura, praticamente tudo que ele compôs 5 anos antes e 5 anos depois do Nocturnal. Nas obras dessa fase eu estou craque. Então você começa a ver um pouco das outras no Nocturnal, aquilo também te remete a referências puramente musicais. Se percebe que ele tinha preocupações nas outras obras que estão ali também.

Gloeden acredita que sim, que otimiza o estudo, mas não é seu hábito:

> Sem dúvida, mas eu não faço isso, eu só estudo com a partitura, direto com o violão, sempre com o instrumento, partitura e instrumento junto. Nunca tentei fazer o Gieseking de estudar mentalmente, li o livro e li outras coisas sobre isso, mas eu não faço isso, não é o meu cotidiano, não é a forma com que eu me habituei a fazer. Só estudo mentalmente depois que a música está totalmente na cabeça. Acho que meu ouvido não é tão apurado. Não tenho ouvido absoluto, nem ouvido relativo. Foi bem mal treinado no começo, sempre foi difícil para mim recuperar esse estudo de treinamento aural.

Meirinhos não só acredita que se pode ganhar tempo, como aponta a possibilidade de aprender uma obra completa sem o instrumento. Esse conceito nasce em Leimer (1949), já abordado na revisão de literatura e citado diretamente por Gloeden e indiretamente por Ulloa.

Isaac responde afirmativamente, mas acredita que o que realmente otimiza o tempo é a concentração, encontrar sempre coisas novas na relação com a partitura é seu foco.

Para Fernández é possível sim economizar muito tempo de estudo:

> Porque, primeiro você define um objetivo, então você tem um termo de comparação com o que você está fazendo fisicamente, e pode determinar a direção do trabalho. Se você fizer uma articulação aqui entre essas duas notas e não funciona, então você sabe por que não funciona.

Para Ulloa solucionar tecnicamente é o problema inicial e entende que a questão mais importante seria como estudamos:

> Mas estudar mentalmente... principalmente aprender a estudar seria a questão, quando você visualiza a partitura. Estamos falando do fator pouco tempo, o pouco tempo faz com que tenhamos que desenvolver a capacidade de detectar o que está incomodando, tecnicamente falando. O que mais incomoda geralmente é a questão técnica. Inicialmente você vai ter mais isto: como vou resolver esse salto ou essa escala, essa mudança de posição e tal, isso tem que resolver o mais rápido possível. Outra coisa é o todo!

As respostas apontam a tendência verificada na literatura de que a prática mental aliada à prática física é mais eficaz do que o uso delas isoladamente, como Chaves (2011) afirma ao analisar as conclusões de Pascual-Leone.

2.3.11 Ensaio Mental

Connolly e Williamon (2004, p. 224) definem ensaio mental como sendo o ensaio cognitivo ou imaginário de uma habilidade física sem movimento muscular visível. Esse ensaio faz parte do processo de desenvolvimento das habilidades mentais que auxiliam o fazer musical e tem o propósito de elevar ao máximo as habilidades na performance.

Fernández afirma que não costuma realizar o ensaio mental, acontece às vezes de forma involuntária, não como ação deliberada. Pierri ensaia concretamente, e ressalta a concentração como fator decisivo. Wolff utiliza essa prática durante o processo de estudo, enquanto prepara uma interpretação, após a performance já estar concebida, eventualmente o realiza quando está impossibilitado de estar fisicamente com o instrumento, sobretudo em viagens.

Zanon acredita que ensaiar mentalmente é uma boa maneira de se concentrar. Para ele as músicas muito estudadas ficam tocando em sua cabeça, sobretudo no dia do concerto ou no dia que antecede, "você entra naquele looping mental, que é inevitável"; ocorre também no curto período em que termina de aquecer e vai entrar no palco, ao que ele chamou de "gap"[14].

Klickstein (2006, p. 91) sugere o ensaio mental como estratégia de manutenção da memória, selecionando partes ou a música inteira e tocando mentalmente, mudando o andamento, experimentando tocar lento, moderado e no tempo real da música. Outro propósito relacionado é de verificar se há algum erro no mapa interpretativo ou no mapa técnico repassando mentalmente.

Gloeden utiliza do processo de verificação mental sugerido por Klickstein, porém com a partitura:

> Ah sim, eu tenho essa coisa de pegar a partitura, me colocar no sofá e ficar olhando, fico olhando se não tem nota errada que estou tocando. Outro dia descobri no "Tema e variações" do 'Berkeley', 2 notas erradas, que eu tocava errado há anos e anos e aquela coisa que bate no ouvido, enfim (é como um check up da partitura?) Sim, mas também aquela coisa de você reger a música como se fosse uma orquestra, imaginar o fraseado, pega o lápis e divide os motivos, passo um lápis bem fraco, dependendo da necessidade de uma estrutura maior ou menor eu vou fazendo isso. Antes eu não dedilhava nada, hoje eu dedilho todas as notas, tudo...

A abordagem de Meirinhos está mais próxima de Klickstein:

> O trabalho do estudo por reflexão é um trabalho que deve permear todo o processo de estudo da peça, mas principalmente depois que você considera nesse nível de execução que te permite levar ao palco. Nesse ponto ele é mais importante, porque o que você faz é clarear as representações mentais que você já entende que conhece, isto em primeiro e segundo, estudar com maior segurança, inclusive psicológica para poder dizer sim eu sei a peça.

Isaac entende que depende do repertório, quanto é menos violonístico, mais importante:

> Sim, claro. Principalmente quando são obras difíceis, cuidado que seguimos falando de memória, obras que são difíceis de memorizar, uma suíte. Agora vou fazer um disco na Bélgica. É um disco de repertório barroco. Pela primeira vez, então, estou fazendo Handel, Telemann, Scarlatti e Bach. São obras, em muitos aspectos, pouco violonísticas, soam bem, porque fiz os arranjos e cuidei para que

[14] *gap* é uma palavra inglesa que significa lacuna**,** vão ou brecha. A palavra é também utilizada com o significado de diferença.

> soe bem tudo, mas são como exigências dessa música o imitativo, o contrapontístico, uma fuga no violão tem dificuldades extras. Então não está mal que se faça uma representação da obra como comentei antes, passando mentalmente. Outras linguagens não necessitam, Giuliani, Brouwer, Villa-Lobos não há necessidade, mas é um bom intento, porque psicologicamente dá mais segurança, firmeza.

Há relatos de muitos músicos que utilizam o ensaio mental, como no caso de Rubinstein, comentado na introdução que repassa mentalmente na busca de novas ideias interpretativas, usando a imaginação para ampliar sua expressividade, assim como a violonista Sharon Isbin que utiliza nos dias que antecedem um concerto, como forma de checar sua memorização.

2.3.12 "Modo Performance" – Visualização do momento da performance

Fernández fala do "modo performance" ou atitude de performance:

> Eu acho que, quando você estuda é uma boa idéia. A partir de um certo nível de competência na peça, quando você pode tocar a peça, é uma boa ideia imaginar que você está tocando no palco, não necessariamente imaginar o palco, mas colocar-se numa situação de performance. Então você pode ver o que funciona e o que não funciona, mas é uma questão de atitude mental. Chega um momento em que você está sempre em atitude de performance, você apenas toca, então não é que seja uma coisa tão especial. (e no que isso contribui para a performance, acho que já está bem claro...) Sim, basicamente, a ideia é o que acontece, acontece e continuamos, não é que fiz um erro aqui e ou essa frase não saiu exatamente como quero. Então paro e faço a frase de novo... você está no modo performance no senso de, toco a peça do início ao fim, o melhor que posso e vamos ver o que sucede, e o que sucede, sucede e a próxima vez que faço a peça eu terei que corrigir, modificar ou o que seja.

Wolff segue a mesma linha de pensamento de Fernández, no sentido de ter somente uma chance ao tocar ao vivo:

> Já fiz mais isso no passado, faço pouco hoje. Na verdade, quando eu faço isso é mais para tentar recriar aquela sensação de que temos uma única chance. Chegar e tocar a peça do início ao fim 1 vez. A gente faz muito, comecei a tocar e não estou bem sentando, paro e me ajeito. O violão não está bem afinado, paramos e afinamos, começou a coçar o nariz, vou parar e vou coçar o nariz. A gente para no nosso estudo. Errei tal passagem, corrige. E às vezes não treinamos muitas vezes aquilo de se dar uma chance só. Então, muitas vezes, quando vou tentar fazer essa representação, é mais isso, é eu ter que sentar e tocar o programa inteiro de ponta a ponta ou que seja só uma peça, mas não pode ficar aquecendo nem nada, tem que tocar do início ao fim e acabou. Outra questão é imaginar a luz, eu entrando, agradecendo, colocar a roupa do concerto... aí não sei se entraria a representação mental (em parte sim, porque tu estás simulando o que vai acontecer) mas muitas vezes isso é uma questão física, não estou acostumado a tocar de terno. A calça do terno não me incomoda tanto, o casaco do terno ou do smoking em geral me limita os movimentos, eu não estou tão acostumado a tocar. Então o que eu faço muitas

> vezes quando vou tocar com orquestra ou algum concerto que eu tenho que tocar assim, eu pratico mais perto da data. Assim só para realmente me acostumar com a sensação física de tocar com toda aquela roupa.

Wolff aponta aspectos extramusicais que influenciam sua performance: a luz do palco, entrar e agradecer e a roupa que estará usando. Da mesma forma, Meirinhos entende que visualizar o momento ajuda, dentro do possível, a tirar o fator surpresa que pode atrapalhar a execução, recomenda muito aos alunos que estes o façam e também considera interessante usar a roupa anteriormente e quando possível, acostumar-se ao local:

> ...tentar conhecer e se acostumar com o local onde você vai tocar; nem sempre há tempo para isso, pois normalmente se chega um pouco antes, conhece o local e toca, Não há tempo para assimilar, mas quando existe essa possibilidade de você tocar num lugar conhecido e ter a oportunidade de ir dias antes passar o repertório inteiro por duas ou três vezes, pode ter certeza que a tua interação com o ambiente também vai ser num nível que vai permitir maior segurança também.

Isaac segue a mesma linha de raciocínio e enfatiza a questão da sonoridade no palco:

> Sim, não é que faça sempre, mas é uma boa prática essa, dias antes do concerto já tocar como se estivesse no palco, sobretudo pela questão da sonoridade, principalmente isso. Teu som está pensado para chegar longe. Essa representação de estar num lugar mais amplo, com companhia, com público não está mal.

Zanon gostaria de poder fazer mais isso, nem sempre há tempo. E considera que é algo para ser feito quando se está muito seguro com a obra, comenta sobre a importância de sentir o local que irá tocar, "...é importante você visitar o teatro, olhar o palco de longe, se ver ali na frente, pensar na música tocando naquele espaço."Para Ulloa visualizar pode causar medo. Cita pesquisas que sugerem uma ideia prévia sobre uma realidade que irá ser vivida, afeta como a viveremos.

Pierri relata que em sua adolescência queria fazer muito isso, mas o que fazia de fato era o ensaio concreto, buscando a proximidade com o que ocorreria no palco, a busca por não errar, interpretar de tal maneira, mas fazendo de fato, não visualizando.

Klickstein (2009, p. 199) recomenda a criação de um grupo de performance de solistas que se encontrem regularmente de preferência numa sala de concertos para que haja uma constante avaliação e para que se oportunize mais a exposição, já que as

situações concretas de concerto, normalmente, não ocorrem com a frequência e contextos ideais.

2.3.13 Recordação de uma obra já tocada

Para Gloeden, depende da peça. A lembrança pode vir de forma completa, outras vezes não. Quando não acontece, é como começar de novo, lendo a partitura. Ulloa ressalta que sempre vão surgir coisas novas, pois, com o passar do tempo, a bagagem e a visão de mundo é outra, nós nos modificamos:

> É como a leitura de um livro que você leu anos atrás, você sempre vai ler coisas novas e, de fato, quase sempre, hoje se eu pegasse uma peça antiga, repensaria tudo outra vez. Porque antes, por exemplo, o início de algum livro que eu li, a descrição daquela passagem inicial há 20 anos tinha um significado para o Mario daquela época. Hoje penso, porque tive muito mais experiências, tem outro significado, outras cores, outros cheiros, outros sons.

Isaac enxerga beleza e também acena para uma mudança:

> ...fica uma memória muito ampla, uma memória geral muito grande, tanto do ponto de vista mecânico como no sentido que a obra toma musicalmente. Há um fenômeno muito lindo nisso de voltar a uma obra que é sentir claramente que o grau de profundidade e de compreensão da obra avança cada vez mais e mais.

Para Wolff, a relação com a sonoridade é primordial na recordação de uma obra já tocada, o ouvido é seu principal guia, porém quando a obra foi pouco tocada:

> O que eu tento fazer sempre num primeiro momento é repetir cada pedaço várias vezes porque eu noto que a memória volta... Se eu só peguei uma peça que eu não leio há muito tempo e leio ela 4 vezes de ponta a ponta, ela não volta tanto pros dedos quanto que se eu pegar os primeiros 5 compassos e tocar 4 vezes seguidas e depois do compasso 6 ao 10 tocar 4 vezes seguidas e, repetindo os pedaços, me ajuda a trazer ela para a memória muscular mais rápido.

Os blocos de memória ou “chunks” aos quais se referiu Fernández e os agrupamentos citados por Pierri, são auxiliares do processo. Na fala de Wolff, notamos que há um melhor desempenho na recordação quando esta é feita por partes. Meirinhos e Fernández entendem que o processo é semelhante ao contato inicial com uma obra, mas com o tempo reduzido:

> Isso é interessante porque, às vezes, você se lembra muito bem dos detalhes, às vezes parece que fez um reset e não tem nada, mas se você pega a peça começa a

> recuperar as idéias. De fato, você faz o mesmo processo de estudo que fez com a peça pela primeira vez, mas faz em dois dias ao invés de dois meses. Eu tendo a estar com o mesmo repertório por um período de tempo de um ano ou ano e meio, dois anos, às vezes três. Então isso é uma situação que me sucede sempre quando mudo o programa, revisito o repertório e sempre se descobre coisas novas... é a vantagem de não se recordar de tudo. (Fernández)

> É o mesmo procedimento. Coloco a obra na minha frente e saio lendo. A diferença é que uma vez que você aprendeu isso no passado. Na segunda ou terceira lida, todos movimentos anteriores, todo o resultado do estudo anterior volta, volta muito mais rápido. É um reaprendizado, só que o resultado é muito mais rápido. (Meirinhos)

O relato mais frequente é que ocorre uma redescoberta da obra. Novos elementos e paradigmas interpretativos surgem a partir do mesmo material, por conta da visão ampliada e atualizada do performer. Em outras palavras, a obra muda porque nós mudamos.

Zanon ressalta que a música que tocamos em público ganha outra dimensão na memória, ao que denomina batismo de sangue:

> Eu sempre tento tocar a primeira. Se sai alguma coisa, beleza! Aí se não sai, eu vou para a partitura. E, normalmente, uma música que você já estudou e tocou em público especialmente... tocar no palco é um batismo de sangue. Tem gente que até tem uma explicação biológica para isso, porque o palco libera adrenalina e a adrenalina acaba gerando sinapses no teu cérebro que fazem você assimilar de uma forma mais definitiva aquilo que você toca. Eu nunca estudei isso a fundo, mas eu li num artigo a respeito disso. Tocar no palco é parte do processo de aprender a música. Então você tem que fazer esse batismo de sangue. A música que você tocou em público e tocou várias vezes, ela fica mais. Isso é inevitável. Agora a música que você tocou uma vez e parou, essa aí sai da mão muito rápido, o tempo que você levou para aprender é o tempo que você leva para esquecer

2.3.14 Momentos que antecedem o palco

Fernández relata uma prática que parece muito difundida, e que funciona para ele:

> Uma coisa que aprendi com Santórsola, e que é muito útil, é imaginar o começo da peça o mais precisamente possível. Imaginar o tempo, o ataque da peça depois de Casals recomenda exatamente o mesmo. Casals disse que a primeira nota de uma peça é fundamental, porque já tem que ter em potencial toda peça, toda atmosfera e gesto da peça. Então essa primeira nota é muito importante.

Gloeden também foca no início da primeira música, mas tocando e simulando mentalmente o tempo:

> Eu gosto de tocar os primeiros compassos antes de entrar no palco, isso atenua a dúvida do que vai acontecer (risos). Eu nunca sei o que vai acontecer no palco, por mais bem preparado. Eu não gosto de grandes rituais antes do concerto, gosto de ficar quieto, calmo, ficar com o violão na mão, sempre conferindo a afinação e

> tocar os primeiros compassos, os 3, 4 primeiros compassos de cada peça antes de entrar no palco. (e no momento que sentou para tocar a primeira peça?) aí eu tento me concentrar no que estou tocando, às vezes até conto o tempo mentalmente, por uma questão de segurança, para não sair correndo ou coisa assim, controla a ansiedade...

Zanon procede da mesma forma e entende que a concentração é sempre um problema a ser levado a sério:

> Eu tento tocar a música mentalmente na minha cabeça. Se eu ficar pensando em qualquer outra coisa, eu chego lá totalmente distraído. A concentração sempre é um problema sério, você tem que levar a concentração a sério. A primeira música que você vai tocar é o que tem que estar tocando na tua cabeça; depois tem o processo, como falei, você aprendeu a coreografia então uma música vem depois da outra, sai de uma e vai para outra, isso está mentalmente estudado.

Wolff busca esvaziar a mente e também foca na primeira obra, enfatizando a sensação do caráter da música e sintetiza seu procedimento:

> Em geral estou pensando em fazer uma respiração mais funda, relaxar os músculos, não tento pensar demais, tento meio que limpar a mente. Naqueles segundos que antecedem a performance, entrei, sentei no palco, ainda não comecei a tocar. Tento imaginar basicamente qual é o caráter, é algo que vai começar melancólico, é enigmático, é triste... e tentar incorporar um pouco essa sensação. Se vai começar com algo mais enérgico, tento também me sentir mais enérgico antes de começar.

Isaac segue a mesma linha e enfatiza o ficar sozinho:

> O que eu faço é no dia do concerto estar concentrado no que vou fazer. Eu sinto claramente que ter que me ocupar de coisas extras, coisas da vida diária nesse dia me incomodam. Não digo que faça mal, no caso de um profissional, mas está muito bem estar concentrado, antes do palco, ficar um tempo sozinho, um bom tempo. Não digo que vai fazer mal, mas não vai ser bom ficar conversando com os amigos até o último momento. Insisto porque estás fazendo algo que é extraordinário.

Meirinhos é adepto da Técnica de Alexander e utiliza nos dias que antecedem um concerto, pois antes do palco nem sempre é possível:

> Antes de entrar no palco, a regularização da respiração é muito importante, com respirações profundas porque a ansiedade geralmente faz com que você tenha respirações curtas, frequentes e superficiais. Se estou ansioso ou com medo, ...então eu penso que as pessoas que vão me ouvir são pessoas exatamente como eu e muitas delas se colocam na mesma situação que eu estou em momentos diferentes obviamente. São colegas, pessoas que eu vou tocar para agradar algumas delas, não que eu não queira agradar a todos, mas isso é geralmente impossível.

A fala de Meirinhos evidencia a preocupação com a atitude mental frente à situação de concerto. A insegurança psicológica pode minar o mais bem preparado dos performers.

Durante os anos de formação, a carga de conhecimento, as diversas disciplinas e domínios exigidos nos cursos de graduação em música e as intermináveis horas de estudo podem resultar na negligência de certos fatores muito importantes na atuação profissional. Questões como o conhecimento do mercado de trabalho, a postura diante desse mercado e do público e planejamento de carreira são, de modo geral, vividas e resolvidas por cada um em seu contexto e realidade.

Ulloa fala de circunstâncias, pois considera ideal estar em cartaz. Quando está em tournée com o mesmo programa, depois da terceira apresentação, não há qualquer preocupação. Não costuma pensar na música antes de tocar, por ter o temperamento mais nervoso, afirma ter um certo nível de pânico do palco, sobretudo quando fica muito tempo sem tocar e antes de entrar busca o foco na respiração, "mas nunca pensando na música, se supõe que já cheguei ali e já pensei o suficiente."

Pierri entende que a representação anterior não precisa existir:

> Quando estamos no palco, o que tem ali? Tem gente, chato, às vezes, é que não enxergamos as pessoas. Às vezes as luzes são tão fortes que não podemos ver, mas estão ali, estamos todos juntos. Acho que tocar e ouvir é uma coisa que nós fazemos juntos ou senão não existe, quer dizer, o que a gente vê, a maior parte do tempo é uma pessoa tocando e outros que observam, mas não necessariamente estão vivendo a mesma coisa. Isso depende muito de quem está tocando. Se ele tocar muito para ele mesmo, é incrível, os que sabem música, os que não sabem música, não importa, todo mundo entra no negócio e a representação anterior não precisa existir. Talvez tenha gente que precisa. Eu não preciso. Quer dizer, a minha representação anterior é: Eu não preciso de representação anterior, eu vou lá para receber também, é como ir a uma reunião com gente que conhece ou gente que não conhece, pouco importa é a vida normal.

Há uma tendência geral de estar mentalmente focado na peça inicial do programa, seja de forma mais geral, tocando a música na cabeça, seja de forma específica imaginando o primeiro ataque ou o andamento.

Concentração é a palavra chave para o momento pré-palco. A busca pelo isolamento, silêncio e introspecção parece ser a forma mais usual de conseguir essa concentração. Na prática resulta em focar na respiração e buscar uma situação de tranquilidade.

Klickstein sugere algumas técnicas de bastidores, relaciona todos detalhes que devem ser checados e programados: acostumar-se ao camarim, inteirar-se da luz de palco,

verificar se haverá fala introdutória, checar aparelhagem, quando for o caso, sentir a sonoridade do palco e fazer as devidas adaptações e demais detalhes que possam interferir.

Entre os procedimentos recomendados por Klickstein, encontramos técnicas emocionais e mentais, entre elas o ensaio mental, com a mesma abordagem relatada por Fernández, Gloeden, Zanon, Meirinhos, Wolff e Isaac, porém além de visualizar algumas frases e o tempo, o autor sugere visualizar as ações com a presença do público, o caminhar até o palco, enxergar o público, o cumprimento acomodar-se para tocar e o procedimento de afinação (2009, p. 168).

O grau de interação com o público difere de acordo com o foco e a personalidade artística de cada violonista. Enquanto alguns prezam por uma maior contato com a plateia outros tendem a buscar a introspecção, que parece auxiliar sua concentração.

2.3.15 O que passa na mente durante a execução

Zanon apóia-se nas imagens e associações, porém ressalta que certos detalhes não podem faltar em seu roteiro mental:

> Sim, em larga escala sim, agora tem muitas passagens que você tem que ser 'down to business'. É o dedo 3 que vai passar para a casa 8 e eu tenho que ir com essa posição e cuidar com a postura do polegar, se você não pensa antecipadamente o que você vai fazer tecnicamente, você vai errar. Tem passagens, às vezes, até passagens fáceis que, se você não desenha o movimento da mão e a postura e o ponto exato que você usa no dedo e a pressão exata que você usa, inevitavelmente vai errar. Então você tem que traçar um, como vou dizer, um roteiro mental. Em certos pontos da música, você tem que pensar em certas coisas, não pode permitir que um pensamento intruso te atrapalhe. Pelo menos, eu tento. Às vezes realmente você se distrai e não consegue cumprir aquele roteiro, mas é muito importante. E também, quando você vai tocar com a partitura, nesse momento, eu tenho que olhar. Às vezes você toca e sabe um trecho de cor e esquece de voltar para a partitura, aí você se atrapalha. Então tem que ensaiar exatamente onde tem que voltar o olhar para a partitura. Tem coisas meio comezinhas, meio triviais, meio prosaicas que você tem que introduzir no teu roteiro mental quando vai tocar em público.

Ao falar de roteiro mental, o violonista deixa claro que a vivência mental prévia à realização é um aspecto muito relevante no seu fazer musical.

Para Fernández, as relações se dão no processo de estudo, pois no palco o sujeito não existe:

> Não, você não tem tempo de estar meditando essas coisas, você está concentrado, mas não está concentrado em uma ação voluntária, porque já construiu toda performance durante a prática. Você não está nem aí, o sujeito não existe. Alguém

> está tocando, mas a atenção está num nível mais alto, no sentido de apenas dividir de um modo geral o que está acontecendo, não está direcionado a tocar cada nota, é muito mais acima o nível no senso de ação. É mais como um diretor de orquestra; ou como eu acho que seria ser um regente, que você tenha a idéia musical, imagina gestos ou imagina intervenções específicas no instrumento ou imagina uma cor específica às vezes, para o instrumento ou sforzatto, etc.. mas não é uma intervenção tão voluntária ou consciente assim. (e essa questão de quando tem alguma emoção envolvida que precisa ser transmitida). Sim, mas isso está implícito na peça, está implícito na construção da performance que você já fez, é como um ator – pergunta – o ator experimenta ele mesmo as mesmas emoções do personagem? Eu acho que não! Está representando. Num certo sentido é tudo entre aspas o que você faz. As aspas são esse pensamento de contexto de performance de concerto. Então, sim, você tem essas emoções. Você experimentou as emoções indiretamente ou mais diretamente dependendo da peça ou do momento ou tipo de estudo que você fez, circunstâncias. Mas você não pode deixar-se levar pelas emoções no sentido subjetivo, porque então seria impossível tocar. É intenso demais, você está representando e passando esse pacote de emoções para o ouvinte. Você construiu tudo com o fim de passar essa mensagem, essa experiência para o ouvinte, então basicamente está compartilhando o que você fez com o ouvinte.

Wolff afirma que usa as imagens mentais para dar o caráter das obras durante o estudo, mas sobre o momento da performance fala de uma representação mental como aliada por uma dificuldade de performance:

> Numa situação ideal eu vou simplesmente não pensar em nada e só curtir a música; essa situação ideal se dá muito pouco na prática, acontece de vez em quando, mas é raro. Então eu tento seguir o caminho que a música está fazendo e sentindo internamente a emoção ou a sensação que a música deveria estar transmitindo, ou que eu acho que ela deveria estar transmitindo. O que ocorre também, muitas vezes, é que eu preciso fazer outros tipos de representações mentais. Aí já começa o "jogo interno" da música. Deves ter lido o "Inner game of music"? (esse livro passei os olhos, não me aprofundei). Na verdade ele é um livro superficial se tu comparares com outros que são de pesquisa mesmo, mas ele dá dicas muito boas. Inclusive várias delas acabei descobrindo sozinho e acabei depois relendo ali. Muitas vezes, eu acabo fazendo algum tipo de imaginação mental mais como um aliado por uma dificuldade de performance, serve para mim... Se eu estou nervoso que uma escala vai sair ou não, não posso estar pensando naquela escala. Então, naquele momento, vou colocar uma RM de outra coisa - está chegando a hora da escala, bom, deixa eu tentar ver o que comprei no supermercado da última vez que eu fui... faço uma coisa completamente fora porque enquanto estou pensando isso, passou... eu deixei o dedo funcionar sozinho sem estar lá: não erra, não erra, não erra,não erra! Só que isso na verdade não ajuda em termos musicais, isso até deveria prejudicar, em teoria, em termos musicais, me ajuda a não ficar preocupado. Então esse tipo de RM eu uso mais quando quero evitar algum problema pelo medo do palco ou pelo nervosismo. O resto do tempo eu procuro estar fazendo representações da emoção, do caráter que a peça deveria ter naquele momento e aí não é uma representação. Se é primavera eu não imagino flores, eu só imagino qual a sensação física e espiritual que para mim aquilo deveria estar passando no momento.

Na fala de Wolff aparece o aspecto funcional inverso de uma representação mental. Para evitar o erro numa passagem difícil, Wolff aciona o automatismo cinestésico e distrai o pensamento para não criar uma ansiedade excessiva que possa atrapalhar.

Gloeden foca na música e comenta que “pode acontecer de a cabeça viajar para outro lugar, mas aí eu tento apagar e voltar...”. Meirinhos também comenta da luta pela concentração e pensa de maneira similar a Gloeden, assim como Ulloa que tenta pensar o máximo na música e entra em consonância com Fernández por acreditar que já pensou tudo antes.

Para Pierri a imagem é plurissensorial e há emoções que não necessariamente estão associadas a algo, existem em si mesmas:

> Claro; não é que pense na árvore bonita que eu vi, no cara horrível, numa passagem feia. Pode ser também, mas tudo são imagens, imagens sonoras, imagens conceituais, imagens visuais, imagens associadas, tudo são imagens, mas acho que você fala é imagens visuais, né? (sobretudo imagens visuais, mas esses aspectos que você falou também) Eu acho que a imagem é plurisensorial, para mim pelo menos... às vezes me acontece de estar tocando e me emociono tanto com aquilo que estou tocando que não sei mesmo porque me emocionei de uma maneira que eu podia descrever exatamente, quer dizer aquela emoção é uma coisa em si mesma; às vezes pode ser associada a uma pessoa ou a uma lembrança de uma pessoa ou de um acontecimento, tantas coisas, mas muitas vezes existe em si mesma. Eu acredito muito, como na linguagem que falamos no início ou da análise, é puramente sonora, puramente musical, puramente emocional, quer dizer, a música ou toda expressão artística é uma sublimação ou uma manifestação da afetividade, uma delas, inclusive a chamada objetividade, que é um capítulo do resto, não é uma condição extra. A divisão entre objetividade e subjetividade é um conceito, na minha opinião, que leva a muitos erros.

A emoção que não se explica, para Pierri, parece estar em acordo com a noção de transcendência de Isaac:

> Sim, ainda que já esteja bastante pautado. Algo que me deixa muito contente é a possibilidade de até surpreender a mim mesmo, fazendo coisas particulares nesse momento. Tudo que aparece surpreendentemente no momento, seguro que vai ter uma transcendência. Não digo que será melhor músico porque nesse momento inventes algo, mas existe uma carga expressiva com o fato de estar entusiasmado de como está soando isso. Que linda sala! Ou percebes um silêncio particular do público que está muito atento ao que tu fazes. Então isso me dá espaço para inventar e é bom porque, seguramente, quanto mais inventas vai haver um clima de mais intensidade geral. Essa qualidade improvisativa, mas não de improvisar de tocar outras notas, não. A improvisação no sentido de ver de diferentes formas um fraseado que pensavas de uma forma e numa sala sente que pode exagerá-lo mais, usualmente são os momentos que são mais intensos.

2.3.16 Isso se ensina? RMs no contexto didático.

Provost (1992), Ryan (1991), Klickstein (2006), Fernández (2000), Iznaola (2000) entre outros, propõem abordagens de visualização no contexto pedagógico do violão, demonstrando seu valor como ferramenta didática. Vejamos os pontos ressaltados pelos violonistas:

A tendência verificada é de aplicar as RMs nas aulas de maneira similar à própria prática. Ulloa deixa isso bem claro, mas enfatiza o inusitado em relação à performance, surpresas que surgem:

> Nada do que estou te dizendo é diferente do que posso dizer aos alunos, nada! É saber que na vida tudo pode acontecer, saber que a vida é um imprevisto, e o primeiro deles é a morte, que seria o fim disso que estamos chamando de vida, pelo menos aqui... você pode morrer, você pode ter um infarto, pode ter um acidente, pode ser assaltado, seu violão pode quebrar, você pode ter gripe, pode não chegar ninguém, a sala pode ser horrível, pode ter um incêndio, pode ter um acidente de trânsito na frente, tudo, tudo pode acontecer. O inusitado é a vida!

Pierri também fala do elemento surpresa, porém no sentido do processo. Importante, além do planejamento das aulas e da abordagem é fazer os devidos ajustes, pois muitas surpresas surgem no caminho:

> Como aqui (nas master classes); claro, tem coisas de planejamento, muito elemento de psicologia e psicologia da evolução. Quer dizer, em tudo que é psicomotricidade, temos que ter muito cuidado com o planejamento e com avaliação permanente do que vai acontecendo com esse plano. Tem o plano geral e tem os ajustes, porque tem muita surpresa sempre, cada uma das pessoas é um mundo diferente. Você pode colocar 10 caras para fazer a mesma coisa, mesmo com um "coach", que vai fazer os mesmos exercícios, a mesma quantidade, todo mundo vai sair diferente, não tem um que seja igual a outro, isso tem que ser a coisa mais respeitada, porque sem isso você não consegue ajudar ninguém a aprender algo. Nós não ensinamos nada, os professores, você sabe disso! Cada aluno, cada pessoa é o único professor de si mesmo, os outros são como um conselheiro (risos), assessor de aconselhamento, não tem mais do que isso. Pode se tentar enquadrar a pessoa e tal, mas é sempre uma loteria. É interessante, com o tempo, como vamos conhecendo a pessoa e tranquilamente pode se fazer uma ideia aproximada das possibilidades e também dos fatores conflitivos. Tem que procurar diferentes caminhos para chegar ao objetivo. É muito interessante porque aquele chamado professor é a pessoa que mais aprende. Sinceramente, eu acho que leciono mais por isso, tenho certeza de que, se não leciono, fico preguiçoso ou mesmo, se não ficar preguiçoso, não vou conseguir estar confrontado com tantas coisas para resolver, para analisar, para tirar conclusões que se estou sozinho. Claro, se estou sozinho, eu vou numa outra dinâmica, mas a combinação de 2 é incrível. Acho que nunca ninguém pode evoluir tanto se não está confrontado com a obrigação de ver aquela peça chata que você não vai ver nunca sozinho e você

> vai aprender muito com aquilo, porque é importante o respeito maior que qualquer nota a qualquer pessoa e você aprende como um maluco, creio eu...

Pierri ressalta a postura do professor frente ao aluno de estar diante de um ser único, carregado de idiossincrasias[15] e afirma que "isso tem que ser a coisa mais respeitada, porque sem isso você não consegue ajudar ninguém a aprender algo", e que "cada aluno, cada pessoa é o único professor de si mesmo, os outros são como um conselheiro, assessor de aconselhamento, não tem mais do que isso." Tal enfoque reforça a importância de se respeitar as individualidades, reconhecer o que cada um tem de marcante e diferencial e explorar seu potencial como aponta Isaac:

> O que faz com que um mestre seja um mestre e não, um professor? Saber captar a individualidade do aluno e trabalhar com esse aluno de uma forma particular, não somente na escolha do repertório, mas em cada palavra que se diz. Em música, em arte, não deve haver fórmulas, não tem que haver fórmulas. E, nesse sentido, o professor tem que estar muito atento às características diferenciais de cada aluno, porque são essas características diferenciais que farão um bom músico, não as coisas em comum que tenha com outros. Não sei se está claro? (Sim, muito). Essas características únicas. Então se o professor é um bom mestre, terá que saber explorar estas características.

Para Fernández é algo mais implícito:

> Eu de fato, acho que faço isso, mas um pouco subliminarmente, porque não é que sugiro coisas específicas sempre, mas às vezes uma frase que você escutou em uma aula fica como identificação de uma peça. Então tudo ajuda, se eu posso deixar um sinal, uma placa, uma advertência ('warning') isso ajuda. Depois o aluno fará sua própria viagem, mais ou menos um mapa você pode proporcionar.

Fernández ressalta, uma vez mais, a questão do contexto; considera fundamental buscar tudo que possa contextualizar uma obra, como no caso de Takemitsu, em que o contexto cultural é outro, é necessário fazer de tudo para essa "fotografia" aparecer pouco a pouco:

> Pode suceder com compositores contemporâneos de outras nacionalidades de outro tipo de culturas. Se você pega os "tientos" de Henze sem conhecer os poemas de Hölderlin, pode deduzir alguma coisa, mas se tem a referência de Hölderlin é

[15] Idiossincrásico é um adjetivo que se refere à idiossincrasia, que é a maneira de ver, de sentir e de reagir, própria de cada pessoa**.** Idiossincrático ou idiossincrásico é a predisposição do temperamento de um indivíduo, que faz com que ele sinta de um modo especial e muito seu a influência de diversos agentes. É agir fora dos padrões normais, dos padrões esperados.
Fonte: http://www.significados.com.br/idiossincratico/

> muito mais fácil, por exemplo, então tudo que leva ao contexto é fundamental, ajuda.

Gloeden se remete ao momento do palco e incentiva a atitude positiva durante a performance, fortalecimento da concentração e sobre as associações, eventualmente usa associações com instrumentos, pensar numa melodia como se uma flauta a tocasse, mas somente quando não tiver outra forma diretamente relacionada ao violão.

Zanon aponta que todo seu ensino é baseado nas associações e no sentir:

> Totalmente, o meu ensino é totalmente por associação, inclusive ensino de técnica, é sempre por associação, não acredito muito em técnica tipo, ah! Olha para aquele cara e olha a postura dele, não! Como é que sente? Esse movimento que você ta fazendo é o movimento do quê? É um movimento de esmagar, de bater o dedo? É de girar? De girar o que? Tem que partir sempre de um movimento que você usa no dia-a-dia e quando é um movimento que você não usa para nada mais além de tocar violão, você tem que ser consciente daquilo.

Porém, afirma que, dependendo do contexto ou do aluno, não se pode ser tão abstrato, pois algum aspecto bem concreto pode precisar ser revisto, como o fato do violão estar escorregando. Por outro lado "...para muita gente o que falta realmente é imaginação. Aí você tem que tentar estimular, tentar abrir os sentidos da pessoa, abrir a orelha da pessoa por meio dos outros sentidos." Para esse perfil de aluno as associações podem ser muito úteis para seu desenvolvimento musical.

Wolff tende a focar no discurso e indicar a representação que melhor se aplica à intenção que a obra pede em determinado momento, exemplifica associando a algum estado emocional e em outro exemplo:

> Tento contar a eles qual a representação que eles deveriam ter no momento. Este aqui vai ser mais alegre. Em tal momento do discurso isso é alguém que está tentando dizer algo e não consegue ou ele estava falando uma ideia e mudou radicalmente. Tento achar um discurso que não tem nada a ver com a peça e que possa sugerir isso. Esse exemplo que dei agora estava dizendo alguma coisa e teve que radicalmente mudar de assunto... ah, então poderíamos viajar o ano que vem para Itália e depois... Ai !!! Esqueci o fogão ligado! No momento que se muda radicalmente de assunto, também muda a entonação. Eu não falei "Ai !!! Esqueci o fogão ligado! com a mesma velocidade, timbre, dinâmica que eu tinha falado o resto. Então tento fazer algum tipo de associação para eles entenderem como funcionaria isso num discurso. Outra também é, as vezes, a associação com palavras, não necessariamente uma palavra que tenha a ver com aquilo, mas que a prosódia... uma palavra que é paroxítona ou oxítona ou proparoxítona que vai se encaixar em determinado momento e vai poder incentivar o aluno a reconhecer onde é que ele tem que acentuar mais, onde ele tem que acentuar menos, basicamente o que eu faço mais é isso.

Meirinhos age conforme o aluno, mas de modo geral em algum momento costuma falar do estudo por reflexão e do uso das RMs. O violonista considera que para alguns alunos é necessário um uso intensivo do estudo por reflexão, especialmente para alunos inseguros o que vai ao encontro de uma forte razão para usar as RMs, fortalecer a segurança para tocar, fator evidenciado nas falas. Quanto mais bem enraizado, maior a segurança em todos sentidos, sem descuidar da flexibilidade que se ajusta ao inesperado.

2.3.17 O violão versus outros instrumentos.

A princípio poderíamos supor que o processo de representação é igual para qualquer instrumento partindo do pressuposto de que é um processo universal, aplicável a praticamente qualquer habilidade humana, como é o caso dos esportes. No entanto, algumas diferenças foram observadas pelos entrevistados.

Ulloa entende que o processo é o mesmo, não está tão relacionado ao instrumento e aproveita a questão para ressaltar que somos um todo inseparável. Não concorda com a divisão de aparelhos sensoriais e dá o exemplo da parábola da centopeia que, ao pensar como fazia seus movimentos, com que pata começava a andar, nunca mais conseguiu dançar. O violonista tem dúvidas em relação ao excesso de informação que uma abordagem muito sistemática pode trazer, com tanta esquematização pode haver uma sobrecarga cerebral.

Fernández ressalta o lado solista, entende que a atuação do violonista é predominantemente solista e compara ao pianista e ao regente na busca da imagem artística:

> Não acho que o violão é tão diferente dos outros instrumentos, talvez a diferença é que é mais complicado no sentido que tem mais parâmetros possíveis para controlar porque nós temos o contato direto com a corda, a pulsão de som é da carne a corda, assim! Então a possibilidade de interferência humana no instrumento é muito maior, não tem nenhum marco, não tem "maquinaria", então nesse sentido o alaúde também, o canto supremamente, porque aí não tem nada, não tem nenhum instrumento, é orgânico a você, então é uma situação onde você pode influir muito sobre o som e, nesse sentido, já temos uma vantagem.

Gloeden acredita que é um processo muito pessoal e não está tão relacionado ao instrumento, embora identifique que as diferenças físicas entre os instrumentos causam

diferenças nas representações e ações, Wolff pensa de maneira similar e compara o violão com piano, violino e flauta:

> Acho que sim. O violão tem algumas desvantagens a mais, por exemplo comparado ao piano, na minha opinião. Porque se eu quero fazer alguma coisa que está relaxando, no piano eu posso tirar a mão da tecla e relaxar, segurar o pedal, no violão não, eu tenho que continuar apertando (pressionando as cordas). No piano não temos mais efeito no controle do som depois que já tocou, exceto talvez com algum movimento de pedal. No violão temos mais controle sobre isso. Então seria uma vantagem do violão, mas creio que instrumentos que permitam a sustentação sonora são melhores para isso porque temos aquele momento do ataque e depois meio que acabou. Pode se fazer algo com a mão esquerda, mas o contato da produção sonora acabou praticamente ali. Enquanto que, se eu quero dar a ideia de algo que fica mais tenso ou menos tenso num violino, a mudança de pressão física com o arco vai ter esse resultado. É mais fácil ter essa sensação ao longo do tempo num instrumento como o violino ou a flauta que se continua com a pressão de produção sonora e a flauta ainda tem a vantagem, por assim dizer, de se ser obrigado a pensar muito mais no fraseado porque é necessário respirar. No violão, não! Então os flautistas são obrigados, principalmente em peças do tipo "moto perpétuo", ele tem que saber muito bem onde uma frase termina e outra começa e também saber como fazê-la em termos de... no momento em que vai ter que respirar qual vai ser o rubato que ele vai fazer, de onde ele vai roubar tempo, ele vai ter que fazer uma articulação para aquilo. A gente faz um pouco isso principalmente em função do deslocamento de mão esquerda, principalmente, mas faz muito menos do que eles.

Meirinhos:

> ... se você fizer uma ressonância no seu cérebro, se você se imaginar tocando, tudo que você vai ver no seu cérebro é exatamente como se você estivesse tocando, então você está exercitando a execução, e nisso não vejo diferença. O estudo é basicamente o mesmo de instrumento para instrumento, respeitando as naturais e óbvias diferenças entre um instrumento e outro.

Para Zanon o processo é o mesmo:

> Francamente, não. Eu não consigo pensar em interpretação musical num alto nível se não for por esse processo narrativo que eu expliquei nas outras perguntas. Claro, você pode tocar tecnicamente, maravilhosamente e ter uma abordagem intelectual sólida, isso vai ajudar fazer certamente grandes concertos, mas no final das contas, mesmo essa pessoa que é muito cartesiana e não tem uma sensibilidade muito forte para associação, é naquele momento que o subconsciente dela acaba aparecendo sem ela mesmo perceber**,** a música acaba tendo uma existência própria.

Para Pierri também é a mesma coisa, mas aponta, assim como Wolff, algumas diferenças entre os instrumentos que resultam em representações diferentes:

> Mas, se você toca um instrumento como o piano ou como a harpa que você pode traduzir tantos sons ao mesmo tempo e por outro lado trombone, então você tem

> que imaginar aquilo de outra maneira. Aquela representação que você fala é outra, porque, claro, ele está fazendo uma nota por vez, mas tem que ser representado o resto do contexto. Nesse sentido, talvez o violonista vai ter algumas vantagens. O que o violonista tem como desvantagem e que tem que ser consciente disso é que ele não tem experiência nenhuma em modificar uma nota uma vez que a nota começou.

Isaac entende, assim como Gloeden, que as diferenças estão primariamente no indivíduo e secundariamente no instrumento, ressalta ainda que há muito território virgem no conhecimento da potencialidade do violão:

> Não, creio que as diferenças estão no indivíduo, cada indivíduo representará o que faz à sua maneira, ou seja, cada indivíduo é ele com sua história. Tua história determina o que representas e logo, depende dos meios que tenhas no violão, no piano. Há alguns meios, sim, que são os mesmos quando falamos do som, ou da qualidade do som, da dinâmica do som, mas tem coisas que são muito do instrumento. É um grande caminho conhecer a potencialidade do instrumento, isso que falamos do que ocorre hoje, são poucos os violonistas que não copiam do cello... que conhecem em profundidade a característica de cada corda, o violonista deveria ir muito mais longe no aprofundamento dos meios que dispõe. Nisso existe muito território virgem.

Ficou evidenciado que o processo de representação é similar em outros instrumentistas, porém as características desses instrumentos conduzem a representações específicas de acordo com o contexto. Um exemplo claro é a produção do som no violão, que se caracteriza por um pico sonoro, logo após o ataque acompanhado de uma decaída ao silêncio, oferecendo poucas possibilidades de manipulação do som após seu ataque, como um vibrato ou técnica específica, similar ocorre com o piano ou a harpa, porém a sustentação é maior, pelo uso do pedal ou por seguir pressionando a tecla; em outros instrumentos, como flauta ou violino, é possível alterar o curso de um som enquanto a mesmo soa, sobretudo no aspecto de dinâmica.

Para Provost (1992, p. 19, 20) o processo de memorização em instrumentos melódicos é mais simples, pois não é necessário ocupar-se de memorizar a harmonia, o baixo e as vozes intermediárias, já que a música contém apenas a linha melódica.

Na prática de visualização proposta em seu livro, Provost sugere uma abordagem mais detalhada e profunda no caso de instrumentos harmônicos, separar motivos e frases através da análise, identificar padrões e estruturas da composição, dividir em partes com sentido musical e cantar as vozes em separado, tocando uma, cantando a outra e vice-versa, tal qual o procedimento de mãos separadas utilizado por pianistas, sua abordagem inclui visualizar os movimentos das mãos na tela mental entre outros procedimentos.

Para a maioria dos entrevistados as diferenças estão nas peculiaridades de cada instrumento, assim como Provost ressalta a diferença principal na questão polifônica.

2.3.18 Principais procedimentos desde o primeiro contato com uma obra até a performance entre os entrevistados.

Apontamos, a seguir, um levantamento dos principais procedimentos relatados pelos violonistas, a sequência segue uma ordem cronológica hipotética de combinação entre os eventos. Os termos aqui utilizados foram extraídos de suas falas.

"Pré-contato" – Formação do imaginário, "namoro", a escuta e o contato com a obra antes de tocar.

Escolha de repertório – importância, gosto, identificação, circunstâncias.

Vivência com a obra – primeiros contatos – partitura – podendo ser sem o instrumento ou através da leitura direta para assimilação do todo, contextualização, RM da partitura.

Abordagem analítica – empírica ou por aplicação de método de análise específico, análise "fisiológica", forma.

Estudo com e sem instrumento – regência da partitura, coreografia mental, estudo por reflexão.

Construção da interpretação e performance – sensação neuromotora, concepção das ideias interpretativas, fixação e associações, quadro mental, roteiro mental.

Memorização – "espontânea", sem estratégia deliberada, uso de estratégias, sobretudo em obras complexas, macro visão, micro visão, "chunk", batismo de sangue.

Modo performance – Ensaio mental da performance concebida e ensaio concreto.

Momento pré-palco – Concentração, isolamento, ouvir mentalmente os primeiros compassos.

Pensamento no palco – por um lado tudo já foi feito, por outro, alguns pontos de referências, ou guias mentais são importantes, transcendência.

2.3.19 Principais expressões, termos e neologismos que surgiram durante as entrevistas

Algumas expressões, termos e neologismos mencionados pelos entrevistados enriqueceram nossa abordagem e têm conotações especiais nos contextos usados, recebendo significados singulares, mesmo por vezes sendo sinônimos.

Termo/Expressão	Definição/Significado	Entrevistado	Questão/Assunto
Análise "fisiológica"	Análise baseada em como a obra funciona e não baseada na identificação de elementos	Fernández	Procedimentos com obra nova (2)
Namoro	Relação afetiva construída com uma obra desde o primeiro contato até chegar a tocar de fato	Gloeden	Procedimentos com obra nova (2)
"Olhômetro"	Capacidade de compreender absorver rapidamente a estrutura de uma obra, mais forte nos compositores que performers	Ulloa	Procedimentos com obra nova (2)
Leitura formal subliminar	Identificação de elementos estruturais que ocorrem no processo inicial de leitura e estudo	Zanon	Procedimentos com obra nova (2)
"Fato musical"	Obra musical que não precisa ser enquadrada numa corrente estética específica	Pierri	Procedimentos com obra nova (2)
Sensação neuromotora	Sensação física aliada a percepção cerebral dos movimentos	Wolff	Procedimentos com obra nova (2)
"Análise Composicional"	Análise baseada no ponto de vista do compositor, de como a obra funciona (assemelha-se à análise fisiológica citada por Fernández)	Wolff	Procedimento analítico padrão (3)
Estudo por reflexão	Treinamento isolado de diferentes aspectos da memória sem o instrumento, o termo foi usado por Leimer (1949) ao referir-se ao estudo a priori da partitura antes de tocar de fato uma obra	Meirinhos	Estudo sem o instrumento (3,4)
"Âncoras"	pontos estruturais na obra que auxiliam o processo de memorização	Meirinhos	Estudo sem o instrumento (3,4)
"Caixinha de truques"	Qualidade do violonista que tem muitas habilidades/recursos diferentes para tocar	Ulloa	Estudo sem o instrumento (4)
Estrado técnico	Base técnica que uma obra exige para ser tocada	Zanon	Estudo sem o instrumento (4)
Coreografia Mental	Imagem mental dos movimentos necessários para realizar o gestual de uma peça	Fernández	RM intenções e sensações (5c)
Coreografia	sequencia de gestos primariamente musicais e secundariamente físicos que vem enganchados um no outro	Zanon	RM intenções e sensações (4, 5)

Quadro mental	Imagem mental geral de uma peça, interligada com sensações e impressões	Zanon	RM intenções e sensações (5c)
Guia mental	Procedimentos pontuais memorizados	Zanon	RM intenções e sensações (4d)
Narrativa da peça	"História" coerente que a música transmite	Zanon	
"Blablismo"	Hábito de falar e escrever sobre assuntos e coisas as quais não se dominam na prática, identificado como ponto negativo no meio acadêmico	Pierri	RM (5)
Re-representar	Tornar a representar a partitura	Pierri	RM intenções e sensações (5a)
Agrupamento /reagrupamento	Grupos de informações armazenado na memória	Pierri	RM intenções e sensações (5a)
Pontos de referência	Marcos estruturais ou indicações de intenção num ponto específico de uma obra	Pierri	
Automatismo cinestésico	Tendência a seguir o fluxo da música com os movimentos "automatizados", pode ser positivo ou negativo.	Meirinhos	Representação auditiva (6)
ouvir com os olhos e olhar com os ouvidos	Capacidade de enxergar na tela mental os movimentos e a partitura através da escuta e o contrário	Ulloa	9
Rememoração	Evocação de uma lembrança (memória) ao tocar uma peça ou trecho e o seu oposto, ter uma lembrança e associar a algo que vai tocar	Pierri	9
"Entrega" do discurso (delivery speech)	Forma de expressão de uma ideia musical	Wolff	9
Método do estímulo e da quantia	Número de elementos que se consegue concentrar por vez	Pierri	10
"Chunk mental"	Bloco de informação assimilado e reconhecido de imediato	Fernández	12 Memória
Batismo de sangue	Tocar em público: adrenalina liberada no palco gera sinapses no cérebro que fazem assimilar de uma forma mais definitiva aquilo que se toca	Zanon	12 memória
"Modo performance" ou Atitude de performance	Atitude mental de se colocar em situação de performance mesmo sem estar no palco, tocar do início ao fim sem interromper o discurso e imaginando o momento da performance	Fernández	14 visualizar a performance
Técnica de Alexander	Técnica de consciência corporal que auxilia a relação com os movimentos para a performance	Meirinhos	15 momentos antes do palco
Roteiro mental	Sequencia de atitudes ou gestos musicais	Zanon	16 durante o palco
Imagem plurisensorial	Refere-se à potencialidade da imaginação de abranger outros aspectos que não somente o visual, como o auditivo, cinestésico, etc	Pierri	16 durante o palco
Imaginação	Desviar o pensamento da ação no momento, com intuito de não errar	Wolff	16 durante o palco

Sublimação da afetividade	Concepção sobre a expressão artística	Pierri	16 durante o palco
Capacidade improvisativa	Flexibilidade no momento da performance de se adaptar a imprevistos	Isaac	16 durante o palco
Transcendência	Situação criativa surpreendente durante a performance, espécie de estado elevado de espírito	Isaac	16 durante o palco
Situação extraordinária	Todo contexto, esforço e energia que se necessita para apresentar um recital solo em público	Isaac	16 durante o palco

3 - APLICAÇÃO DAS RMS NA CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE

> As primeiras investigações no campo da imagética musical exploraram o uso da imagética para aperfeiçoar a prática física dos músicos. As pesquisas atuais consideram o uso da imagética em funções que incluem desenvolver e aperfeiçoar a expressividade durante a prática e a performance, auxílio no aprendizado e memorização musical, situações de experiência prévia e auxílio na prevenção e tratamento de lesões relacionadas ao tocar. (Clark et al 2011, p. 351)

Entendemos que o uso intencional de RMs pelo performer, não é somente uma ferramenta primária, de fixação de suas ações físicas básicas, mas serve entre outras funções, para minimizar as discrepâncias entre a intenção e a realização de uma intenção musical, proporcionar maior segurança tanto para elaborar e fixar suas ideias, como expressá-las no palco, auxiliando a atingir seu máximo em termos de expressividade e potencial artístico.

Esse processo acaba por imprimir na memória associações mentais auxiliares nos diferentes estágios de preparação. As habilidades mentais são decisivas no aperfeiçoamento da performance e podem ter um impacto significativo quando bem direcionadas nas práticas performáticas.

Em conformidade com as atuais tendências de expansão da pesquisa em performance musical, que visa relatar as práticas dos performers, o presente capítulo busca analisar e compreender a primeira função relatada por Clark et al (2011), o uso da imagética para desenvolver e aperfeiçoar a expressividade durante a prática e a performance. Em consonância com Clark e outros pesquisadores, lembramos as palavras de Repp, citadas no primeiro capítulo:

> Finalmente, o performer pode usar a imagética durante a performance para atingir a emoção e sonoridade de uma obra. Este caminho envolve imaginar estados e

> emoções específicas relacionados à obra ou imaginando ideias criativas ou cenas que correspondem ao caráter da música (Reep apud Johnson, 2003, p. 7).

Exploraremos como as RMs podem ser formadas no processo de estudo até o derradeiro momento (palco).

3.1 Contextualizando – As RMs contextuais

Ao abordar uma obra para performance, a primeira tarefa é contextualizar essa música e inteirar-se de toda informação que a partitura proporciona além das notas. Descobrir o máximo possível sobre ela, onde, como e por que foi composta, se foi dedicada a alguém, onde foi editada, se teve revisão do compositor, o título tem um significado especial, entre outras.

Informações sobre o compositor, seu estilo e estética, suas influências e referências, o que ambiciona com essa peça e com sua obra como um todo, referências extramusicais. Ouvir sua obra através de gravações, de preferência com partitura.

Dependendo da obra e da linguagem em questão essas informações terão maior ou menor relevância na formação das primeiras representações mentais que chamaremos aqui de RMs contextuais. Representações mentais contextuais são imagens associativas, "pistas" e informações que nos chegam acerca do contexto em que essa obra foi concebida e começam a direcionar nossas decisões interpretativas, costumam manifestar-se na forma de imagens, ideias, palavras, a que temos acesso e nos causam uma impressão, uma referência mental auxiliar sobre uma determinada obra.

Há casos em que o contexto denota um caráter e significado mais profundos. Indicadores culturais podem revelar algum procedimento interpretativo vinculado a determinado repertório, sem o qual, o estilo é descaracterizado. Por exemplo, em alguns gêneros oriundos da dança, onde o ritmo é elemento marcante e decisivo, e uma acentuação típica, staccato ou a duração prolongada de uma nota não estão na partitura, é fundamental conhecer e vivenciar, em outras palavras se apropriar dessa cultura, como ocorre, por exemplo, em obras compostas diretamente influenciadas por determinados gêneros sul-americanos: chacarera, candombe ou a milonga e muitos outros.

O desconhecimento de tais elementos pode levar ao mais pródigo dos músicos a uma interpretação caricata, estilisticamente equivocada distanciando-se da verdadeira essência da obra.

A música impressa, assim como as palavras para os sentimentos, não é suficiente para expressar tudo que ela é, ou deveria ser. A partitura, na maioria das vezes, segue sendo um mapa, um conjunto de notas, sinais, termos e desenhos que serve para registrar ideias musicais, que somente terão vida de fato à luz do performer.

3.2 Tomando forma – As RMs estruturais

Conhecer a forma, a estrutura e os elementos formadores da música é essencial para um entendimento adequado e para uma concepção interpretativa coerente.

Chamaremos de RM estrutural o quadro mental da forma e estrutura de uma peça.

Muito pode ser feito para construir uma performance sem contato físico com o instrumento. Como apontado no capítulo 1, alguns autores recomendam a visualização da partitura a priori, alguns violonistas relataram essa prática, para outros não necessariamente antes do estudo concreto, mas em algum momento existe o estudo de visualização junto à partitura sem o instrumento. Leimer (1949) entende que essa é a única forma de realmente atingir bons resultados.

De acordo com Ginsborg (2004 p. 134) conhecer a estrutura de uma obra, suas seções, partes ou frases auxilia na organização do estudo e na recuperação durante a performance. A pesquisadora sugere também que a prática deve estar organizada sobre as seções identificadas na música, especialmente se feita no estágio inicial de aprendizado da obra, a probabilidade de lembrar essa arquitetura básica na performance aumenta. Essas divisões de seções devem ser criteriosas e ter um sentido muito claro para o performer. Podemos, portanto, afirmar que uma adequada divisão da estrutura tende a resultar em melhores performances, uma vez juntando os blocos de informação, ou “chunks”, de forma que resulte num sentido geral, um todo coerente e consciente, conferindo unidade à interpretação.

Um dos caminhos para se ter uma imagem mental adequada da forma e estrutura são as análises gráficas propostas por Santiago (2002) e Rink (2002). Esquemas gráficos são elaborados pelo intérprete demonstrando proporções e inter-relações, no caso de Santiago, e divisões formais, tempo, dinâmica, contorno melódico, aspecto rítmico e reescrever a partitura no caso de Rink.

O pianista André Carrara (2010) aponta a conexão da estrutura com a identidade expressiva:

> Cada peça musical expressa sua própria identidade com características agrupadas que definem seu humor básico e conteúdo. Dessa forma, a etapa inicial no estudo interpretativo consiste no estabelecimento das possíveis identidades expressivas da obra em questão já nas primeiras leituras. Essa identidade expressiva pode ser outorgada através da observação dos elementos da notação na partitura bem como através da audição. Também é fundamental estabelecer as variáveis do caráter estrutural geral (melódico, harmônico, rítmico) quanto às especificidades de materiais subsidiários, detalhados através de exame de suas seções. (p. 35)

Aprofundaremos o aspecto expressivo no subcapítulo seguinte.

3.3 Intenção expressiva – RMs expressivas

> A imagética não é somente benéfica para o aprendizado e memorização musical, é também de particular utilidade no desenvolvimento e comunicação da expressividade, no refinamento das habilidades de performance. Além disso, tem sido sugerido que a imagética metafórica é particularmente efetiva ao auxiliar o desenvolvimento do ritmo e emoção apropriados para performance musical. (Woody, 2002 apud Clark et al, 2011, p. 357)

Algumas das práticas relatadas pelos entrevistados têm sido observadas em diversos contextos, master-classes, recitais, palestras, aulas e experimentadas por esse autor. Ao longo da formação como violonista, sobretudo, durante a graduação em violão clássico (bacharelado), através de pesquisa sobre a performance violonística, memória e técnicas de estudo, pudemos vivenciar práticas mentais que auxiliaram na consolidação de alguns aspectos da performance. Entre elas, possivelmente a que trouxe o resultado mais notório é a utilização deliberada da construção da intenção expressiva e de todo o complexo que a envolve, formando um mapa mental, o mais preciso e completo possível dessa intenção e de todo complexo de sua realização. Entendemos a intencionalidade expressiva como o conjunto de intenções e emoções que o performer pretende expressar no momento da performance. Há uma relação direta das representações mentais com a intencionalidade expressiva, não foi intenção de nosso trabalho uma palavra final nesse sentido, abordagem que seria mais ampla e demandaria outro embasamento teórico. Abordamos sim as práticas mentais relatadas mais relevantes.

O princípio básico da interpretação baseada na expressividade é tomar todas as decisões técnico-musicais e formar uma imagem mental (sem instrumento) muito clara de todos aspectos necessários à performance, ouvir internamente com toda riqueza de detalhes, enxergar mentalmente a partitura, enxergar mentalmente os movimentos

necessários à execução, incluindo o conhecimento de toda digitação e a "coreografia mental" dos gestos musicais, mapear pontos e realizar associações metafóricas que auxiliam a atingir a expressividade pretendida, essas associações podem ser de naturezas diversas, partindo dos princípios ideomotores, como a sensação de leveza ou peso, de estados emocionais, de elegância, de tristeza, uma imagem específica que dispare uma lembrança, como um rosto ou um lugar, eventos da natureza como as ondas ou uma tempestade, entre outros. Estamos de acordo com a visão de Carrara:

> Detalhes percebidos no quadro expressivo geral podem ser direcionados pelas várias indicações apresentadas na partitura. Independentemente do período histórico, a construção sonora de um determinado conteúdo emocional pode evocar imagens, analogias, bem como gestos sensações. Além de uma atitude compatível com um determinado estado emocional, para criar sonoridades adequadas com essas imagens e analogias posso sugerir, também através de metáforas, qualidades sonoras que de fato são inerentes à matéria, como texturas (lisa, áspera) densidades (macia, dura) peso (leve, pesada) e temperaturas (fria, quente) e percebidas de forma sinestésica. Na execução musical, essas analogias podem gerar também, via idealização motora, impressões de movimento, gestos, tensão e relaxamento. Esse processo envolve uma integração multissensorial com as propriedades físicas do som (duração, timbre, altura e volume). Estas características também podem ser percebidas como impressões visuais – como claridade, escuridão, distância, proximidade – e impressões táteis – tais como densidade, peso, maciez, dureza, liquidez. (p. 34)

O relato do pianista deixa claro que essa integração multissensorial confere um sentido bastante profundo à concepção artística da performance e sela um elo poderoso na relação performer/obra que confere um grau superlativo de intencionalidade expressiva.

Essas relações ocorrem no processo de elaboração da interpretação e podem ou não ocorrer no momento da performance. Quando uma obra está pronta para o palco, normalmente já passou por todas as relações necessárias para a performance, algum aspecto mais direto pode ser evocado à hora da performance, mas não de maneira detalhada e alguns pontos de referência podem ser decisivos para uma performance bem sucedida.

Como destacou Isaac é inquestionável que quando chegamos ao ponto de ouvir tudo mentalmente se configura um envolvimento muito mais profundo com o material e há uma compreensão enormemente maior. Geralmente isso ocorre quando há uma relação afetiva com o repertório, estando este em conformidade com a personalidade artística do performer.

Fernández ressalta que é arriscado ter uma ideia imprecisa do que se pretende e ajuda muito ter uma RM auditiva da obra:

> Muito! Porque você está construindo uma ideia de uma performance ideal! Então sempre ajuda ter uma referência; a mais perfeita possível, mais possibilidade você tem de aproximar-se dessa performance ideal. Se você fica com uma imagem indefinida, então os detalhes da performance se dão aleatoriamente no momento da execução. Pode sair bem e pode não sair bem! Então se você pode definir, ajuda muito, obviamente! E não é feito de uma vez por todas até a eternidade, não. Você pode mudar a ideia. (Importa é ter uma ideia clara!) Sim! Sim!

Manresa (2006) segue a mesma linha de pensamento, porém em relação ao todo, e afirma que "se não temos uma ideia clara do que buscamos, no processo de estudo, estaremos deixando que nossas mãos ou nosso corpo dominem e dirijam a interpretação. O processo de estudo se alargará desnecessariamente, sua qualidade será ruim e a concentração escassa ou nula" (p. 32).

E resume da seguinte maneira:

MENTE	INTERPRETAÇÃO IDEAL
V	**V**
controla o	conduz o
CORPO	ESTUDO, TRABALHO no instrumento

Para o pianista e musicólogo italiano Luca Chiantore (citado em Manresa, 2006), ter uma imagem clara do que se pretende e do que se busca é o diferencial de um modesto estudante para um grande pianista:

> "O que diferencia a fase de aprendizado dos grandes pianistas em relação ao dia a dia de qualquer modesto estudante... é essa peculiar capacidade de concentração que consiste em saber sempre, com total precisão, o que se quer... Quanto mais elementar é a fórmula de estudo, fica mais evidente que sua eficácia depende da capacidade de definir com clareza o objetivo desejado." (p. 31)

Uma vez que todas as decisões interpretativas foram tomadas, o ápice do processo se dá quando temos o alinhamento de três fatores fundamentais: A intencionalidade (mapa mental do que fazer) está formada no plano mental, há uma clareza de toda riqueza de detalhes do que se pretende expressar, articulação, timbre, dinâmica, agógica, estilo, gestual, digitação, caráter; o meio de realização física (o como fazer) está plenamente adequado ao quadro mental dessa intenção musical, em outras palavras, tecnicamente a obra está resolvida; faz-se necessário um constante feedback (ajuste permanente), uma checagem que confirma ou não se o ideal da RM está acontecendo concretamente, uma flexibilidade de adequação, como um tipo de improviso que promove algum ajuste e

também pode levar a transcender. É importante ressaltar que cada execução é única e nunca haverá duas performances iguais, mesmo sendo da mesma pessoa e da mesma obra; portanto não há perfeição absoluta nesse sentido, mas se não tivermos a maior quantidade possível de parâmetros estabelecidos e a serem seguidos, nas palavras de Fernández "se você fica com uma imagem indefinida, então os detalhes da performance se dão aleatoriamente no momento da execução, pode sair bem e pode não sair bem!". O violonista ainda ressalta que não é uma ideia engessada "ad eternum", podemos mudar de ideia; o que importa é ter uma ideia e que seja a mais perfeita possível, pois como coloca Manresa na citação acima, o que será decisivo é ter clareza do que se quer alcançar e também dos meios necessários. A tendência é quanto mais madura fica uma concepção interpretativa, mais a palavra intérprete ganha sentido. A obra com o aprimoramento da performance tende a ser mais e mais autêntica, "carregada" das idiossincrasias do performer, podendo inclusive se afastar muito das concepções iniciais. Lehmann & Davidson (2006, p. 243) comentam que seria ingênuo pensar que uma vez que uma representação se estabelece pelo ensaio, não haverá variações e manipulações. O performer deve permanecer flexível.

O foco nas imagens mentais é relatado por muitos artistas, tanto criadores, quanto performers, e isso é usado para manter o foco em suas intenções expressivas. (Lehmann e Davidson, 2006, p. 244) Com essa afirmação, entendemos que a abordagem que propomos é auxiliar no processo de concentração.

3.4 Feedback constante

É comum acontecer durante o estudo ou mesmo na performance de identificarmos falhas na execução, algum detalhe que por algum motivo não está resultando de acordo com nossa imagem artística ideal; nesse caso cabe uma reflexão que pode ser com ou sem o instrumento e se há dificuldade de entender que problema ocorre, uma ferramenta que tem se mostrado bastante útil é o isolamento dos diferentes aspectos relacionados à memória.

Pode ser que haja alguma imprecisão rítmica, possivelmente uma fragilidade na memória rítmica. Nesse caso isolamos o ritmo e resolvemos mentalmente, caso o problema de precisão seja de ordem física (dificuldade de tocar) e não de entendimento, podemos

criar exercícios auxiliares, que reforçam a maneira correta de tocar. A memória muscular entra em ação, que é a memória que comanda os movimentos aprendidos.

Outros aspectos da memória ou da execução podem estar frágeis, assim o feedback constante, que consiste em checar detalhadamente se aquilo que se busca corresponde ao que se realiza; aliado à imagem ideal da performance (imagem artística) é o que poderá dar sustentação a uma performance de superior categoria (expertise performance).

Entendemos que não se pode perder de vista o fator surpresa, o inesperado o não previsto. Cabe ao performer estabelecer os parâmetros em que se fundamenta sua execução e certificar-se de estar resultando, porém elementos surpresas podem exigir ajustes inesperados. Por isso um certo grau de flexibilidade é tão importante quanto a definição dos mínimos detalhes. Uma apresentação pública exige algumas condições para acontecer e parte dessas condições não são controladas pelo artista, como ocorrência de ruídos externos indesejados, reação estranha da platéia ou mesmo um problema técnico como o romper de uma corda ou a falha de uma luz de palco.

Certa ocasião em um recital de conclusão de curso no sul do país, o violonista Guilherme Tavares tocava a obra "La Catedral" de Agustín Barrios e durante sua execução faltou luz em todo prédio em que se localizava a sala de concerto, escuridão total. No entanto, havia uma luminosidade mínima e o violonista seguiu em frente e conduziu a obra, virtuosística e com detalhes em que o ato de enxergar o instrumento é importante, até o fim com maestria. Tal fato demonstra um nível de concentração alto, característica do violonista, mas também uma atitude tranquila e firme frente ao inesperado. Houve uma adaptação instantânea à condição de não enxergar plenamente o instrumento, o que permitiu essa ação foi uma combinação de fatores, entre eles uma clara concepção dos movimentos físicos e das intenções musicais, uma memória auditiva bem sólida e uma vivência profunda com a obra em questão.

O feedback pode ser realizado através do ensaio mental já explorado no segundo capítulo:

> Corroborando minha experiência de palco, estudos mostram que a visualização e a projeção da situação para a qual estou me preparando contribui positivamente para o aperfeiçoamento do autocontrole e consequentemente da qualidade de minhas capacidades de execução em recital. (WEST, CONNOLLY/WILLIAMON in WILLIAMON, 2004; BARRY/HALAM, WILSON/ROLAND in PARNCUTT, 2002 apud Carrara, 2010)

A autorregulação, para nós, é fator decisivo no uso pleno das RMs. A capacidade do músico de testar, aplicar e avaliar em si próprio as associações que melhor auxiliam a atingir seu potencial máximo é uma busca constante. Um dos fatores mais instigantes e ricos de se tocar um instrumento é o autoconhecimento, conhecer-se na tarefa de fazer música. Podemos afirmar, num certo sentido, que melhor toca quem melhor conhece a si mesmo.

3.5 - Relação de benefícios no uso deliberado das RMs:

Connolly e Williamon (2004, p. 225) apontam alguns dos fatores benéficos encontrados na aplicação das RMs:

1- Auxilia a memorização, fortalecendo a relação do performer com a obra;

2- Otimiza o estudo, criando relações não-verbais ;

3- Auxilia a concentração;

4- Possibilita estudar e construir a interpretação e a performance sem a presença física do instrumento;

5- Favorece a saúde do músico, preservando fisicamente músculos e tendões;

6- Possibilita uma representação sonora mais bem definida e consciente;

7- Permite maior clareza da interpretação musical que se pretende.

4 – Considerações finais

Concluímos que as representações mentais permeiam todo o processo de construção e realização da performance violonística e podem ser utilizadas deliberadamente, acionando os referenciais armazenados na memória e imaginação.

Acreditamos que para o êxito do processo de representação na performance, é necessário que esses referenciais armazenados na memória encontrem os devidos análogos físicos de realização, e estejam devidamente fixados a ponto de serem evocados quando necessário.

Apesar de alguns autores e músicos afirmarem que sim, não encontramos ainda consistência suficiente, nas fontes verificadas, para afirmar com clareza que a utilização das RMs associativas, sensações, metáforas, imagens, lembranças e emoções podem fazer diretamente que a performance seja mais expressiva. O que podemos afirmar com certa clareza, confirmado na fala dos entrevistados, é que essas associações permitem uma relação de apropriação da obra, um grau de envolvimento mais profundo que por sua vez pode conduzir a uma performance mais consciente, melhor embasada e mais expressiva.

Encontramos muitas consonâncias na literatura e nos relatos com as questões iniciais levantadas no início da trajetória desta pesquisa, porém com o andar da pesquisa, se o questionário fosse formulado no momento de finalização do trabalho, certamente teria acréscimo de outras questões, uma vez que nossa visão e compreensão foram ampliadas.

Em relação à ampliação do leque de opções interpretativas, notamos uma tendência clara de que a visualização longe do instrumento aumenta o vocabulário expressivo. Visualizar a partitura com suas indicações expressivas, conceber mentalmente a interpretação (longe do instrumento), as associações imagéticas, sensitivas ou metafóricas, visualizar a "imagem artística" da própria performance reforça o pensamento musical e a inventividade, não se restringindo às limitações impostas pelas 6 cordas do violão.

Notamos que outra tendência é de ressaltar o inesperado, o fator surpresa na performance. Isso aparece em diferentes momentos das entrevistas. Por um lado, indica que por mais bem preparado ou planejado que se esteja, nunca se sabe o que pode ocorrer no palco.

Não foi nossa intenção com essa pesquisa fornecer um procedimento padrão capaz de imprimir um modelo de excelência a todo e qualquer músico que a siga. Não é possível

estabelecer um “modus operandi” fixo e imutável quando se fala de associações mentais, muito pelo contrário, as práticas interpretativas, apesar de exigirem bastante do racional, têm um aspecto artesanal singular inerente, reforçado nas falas dos entrevistados.

Fator inquestionável na trajetória do músico expert é a quantidade interminável de horas devotadas à prática instrumental em todas suas esferas. Fica evidente que deve haver um direcionamento claro e de constante crescimento no processo mental envolvido.

Ao se distanciar fisicamente do instrumento e usar as diferentes formas de RMs verificadas, o resultado é por fim, a mais alta aproximação, uma vivência mais profunda e um estreitamento na relação performer-obra.

Algumas abordagens similares foram observadas, foi comprovada a utilização de uma prática bastante recorrente na literatura, o hábito de ter uma relação a priori com a partitura, sem o instrumento, uma tentativa de conceber a interpretação e maximizar a percepção, sobretudo do provável resultado sonoro do texto. Pensar na música abstratamente parece contribuir para uma visão mais ampla e mais rica das possibilidades expressivas de uma determinada obra, além de expandir a criatividade. Essa prática com a experiência, pode já definir muitos aspectos da execução e foi relatada pela maioria dos entrevistados em momentos diferentes da entrevista. Acreditamos, porém, não bastar ter uma representação mental da performance; faz-se necessário um correspondente físico, um análogo concreto para as intenções que são abstratas e se formam no processo imaginativo de ouvir internamente como soará uma peça, ou mesmo enxergar na tela mental movimentos necessários ou as diferentes RMs auxiliares da execução.

A associação dos diferentes timbres que o violão possibilita com outros instrumentos é recorrente entre os violonistas, e em alguns casos essencial para determinado estilo, seja orquestral, seja de um quarteto de cordas ou a sonoridade de um instrumento específico, como o cello na região médio/grave do violão. A ideia da orquestração, visão do violão como uma pequena orquestra está presente em diversos contextos.

No quesito memorização, a maioria dos entrevistados entende que a melhor forma de memorização é aquela que ocorre naturalmente durante o processo de estudo e construção da performance, sem forçar. Certas obras exigem uma abordagem diferenciada por conter elementos difíceis de associar com clareza. E o aspecto idiomático é apontado como fator que favorece a memorização, portanto quanto menos violonística a obra, mais complexa de memorizar.

No processo de recordação de uma obra já tocada, foi apontada como mais eficaz a memorização por blocos (“chunks”) ou partes do que um único grande bloco.

Fica claro também, que as representações utilizadas são definidas pela bagagem do indivíduo. Portanto, quanto mais sólida e ampla sua formação musical, quanto mais vivência e experiência, maior seu leque de conhecimento e poder associativo. Buscam-se primeiramente associações musicais e secundariamente associações com outros objetos ou ideias.

Outro aspecto relevante são as idiossincrasias de cada violonista em relação à utilização das RMs nos seus diversos aspectos. Era esperado que, devido à trajetória de cada um, formação, atuação e contexto próprios resultassem em vivências únicas, portanto o que funciona para um pode funcionar ou não para outro, observamos algumas recorrências, mas também processos muito pessoais e intransferíveis. Nesse sentido, o caminho mais indicado parece ser o do autoconhecimento, assim cada um pode incorporar os expedientes que contribuam da melhor forma no seu processo individual: conhecer-se na tarefa em questão, conhecer-se fazendo música. Nesse sentido, verificamos que uma forma de aplicação das RMs é reforçar determinado aspecto frágil ou que necessita maior segurança, como no caso da ênfase no ritmo por parte de Gloeden, a utilização do canto mental da melodia por parte de Wolff ou mesmo as diversas relações metafóricas mencionadas por Zanon, sentir um cheiro, imaginar uma cor ou algo bem específico como uma bolha de sabão estourando é decisivo na sua expressividade, o trabalho reflexivo com os diferentes aspectos da memória utilizado por Meirinhos, a transcendência de Isaac, a intuição de Ulloa, a coreografia mental para Fernández e a imagem plurissensorial para Pierri.

Portanto, fica a certeza de que por mais que se tente categorizar e normatizar associações e práticas, o que realmente vai predominar é o histórico de cada um, sua forma particular de ação e os referenciais e associações que se tem no momento, que também são cambiáveis em diferentes contextos.

As RMs, quando bem utilizadas de forma deliberada, auxiliam claramente a expressividade na entrega do discurso musical. A visualização será mais eficiente quando tiver um embasamento sólido e for reforçada com regularidade e vivida com a maior riqueza de detalhes possível.

Conforme apontado no capítulo 1 (revisão de literatura), foi confirmado na prática dos entrevistados que o estudo mental é uma ferramenta auxiliar e não uma forma única e

isolada que substitui a prática regular. Sua aplicação combinada é o ideal, e é mais eficiente que as práticas isoladas

O objeto de estudo dessa pesquisa é vasto e passível de diversas ramificações. A entrevista apontou questões encontradas na literatura e outros aspectos acerca do imaginário dos violonistas, servindo como norteadora dos pontos mais relevantes. Procuramos demonstrar um panorama das práticas mentais entre violonistas atuantes no Brasil com ênfase na expressividade da performance, certos de que realizamos apenas um primeiro passo no caminho do entendimento e elucidação de tais práticas. Verificamos um campo aberto que pode ser aprofundado ao ser conduzido de forma ampla unindo, sobretudo os campos da neurociência, através do neurofeedback e da análise dos processos cerebrais envolvidos e da psicologia, através do autoconhecimento e da análise comportamental. A tendência atual aponta a interdisciplinaridade como caminho sintetizando diferentes vertentes do mesmo tema, podendo assim entender de forma mais profunda as práticas dos violonistas.

5– Referências

ALVES, Anderson César. **Representações mentais e performance musical na clarineta.** In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. 2., 2012, Rio de Janeiro. p. 1340-1348.

ANTUNES, Gilson Uehara Gimenes. **O Violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula: amostragem e possibilidades**. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, 2012. 223p.

ARAÚJO, Marcos Vinícius. **Estratégias de estudo utilizadas por dois violonistas na preparação para a execução musical da *Elegy* (1971) de Alan Rawsthorne**, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Instituto de Artes, 2010. 139p.

ARÔXA, Ricardo Alexandre de Melo. **Leitura à primeira vista: perspectivas para a formação do violonista**, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa: Centro de Comunicação, Turismo e Artes, 2013. 192p.

BAQUERO, Angel Alfonso Rivera. **A imagem: um ponto de partida para o processo composicional**, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: Instituto de Artes, 2014. 191p.

BARBACCI, Rodolfo. **Educación de la memoria musical**. 5ª Ed. Buenos Aires: Ricordi Americana. 1965. 132p.

BARRY, Nancy H., HALLAM, Susan. Practice. In: PARNCUTT, Richard. McPherson, Gary E. **The Science & Psychology of Music Performance: creative strategies for teaching and learning.** Oxford. Oxford University Press, 2002. p. 151-165.

BORGES, Nery. MENDONÇA, Maurício. AGUIAR, Werner. **Tipos de representações mentais utilizadas por violonistas no processo de fixação e entendimento de uma nova obra.** In: XIII SEMPEM, 2013, p. 94-97.

CARLEVARO, Abel. **Escuela de La Guitarra: Exposición de La teoría instrumental.** Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.

CARRARA, André (2010). **Deliberação expressiva e toque pianístico**. Tese de Doutorado não publicada, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 140p.

CARSON, Shelley. **O cérebro criativo.** Rio de Janeiro: Best Seller, 2012. 365p.

CHAVES, Renan Paiva. **Imagética Musical: aspectos cognitivos da prática musical.** Estudos e Pesquisas em Psicologia, Rio de Janeiro, V.11, n.3, p.1050-1057, 2011.

CLARK, Terry. WILLIAMON, Aaron. AKSENTIJEVIC, Aleksander. Musical imagery and imagination: The function, measurement, andapplication of imagery skills for performance. In: HARGREAVES, David. MIELL, Dorothy e MACDONALD, Raymond.

Musical Imaginations: Multidisciplinary perspectives on creativity, performance and perception. Oxford: Oxford University Press. 2011. 468p.

CONNOLLY, Christopher. WILLIAMON, Aaron. Mental skills Training. In: WILLIAMON, Aaron. **Musical excellence:** Strategies and techniques to enhance performance. Oxford. Oxford University Press, 2004. p. 221-246.

DALAGNA, Gilvano. LÃ, Filipa. WELCH, Graham F. **Mental representation of music performance: A theoretical model.** In: International Symposium on Performance Science, 2013. Bruxelas. p. 829 a 834.

FERNÁNDEZ, Eduardo. Entrevista de Maurício Mendonça em 29 de janeiro de 2014. Gravação em dispositivo digital. IV Festival Internacional SESC de Música em Pelotas.

FREITAS, Neli Klix. Representações mentais, imagens visuais e conhecimento no pensamento de Vygotsky. **Ciências & Cognição** 2005; Vol 06: 109-112.

FREYMUTH, Malva. **Mental Practice and Imagery for Musicians**. Boulder: Integrated Musician's Press, 1999. 114p.

GALYEN, Stephen Daniel. **"Development of a structured method of mental practice and its effect on the performance of high school band students"**. Tese de Doutorado não publicada, University of Florida, 2006, 283p.

GINSBORG, Jane. Strategies for memorizing music. In: WILLIAMON, Aaron. **Musical excellence:** Strategies and techniques to enhance performance. Oxford. Oxford University Press, 2004, p. 123-142.

GLISE, Anthony. **Classical Guitar Pedagogy:** a handbook for teachers. USA: Mel Bay Publications. 1997. 280p.

GLOEDEN, Edelton. Entrevista de Maurício Mendonça em 27 de março de 2014. Goiânia. Gravação em dispositivo digital. Papillon Hotel.

HILL, Peter. From score to sound. In: In: RINK, J. (Ed.). **Musical Performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 129–143.

ISAAC, Eduardo. Entrevista de Maurício Mendonça em 31 de janeiro de 2015. Jaraguá do Sul. Gravação em dispositivo digital. 10º FEMUSC – Festival de Música de Santa Catarina.

IZNAOLA, Ricardo. **On practicing**: a manual for students of guitar performance. Mel Bay Publications, USA 2000. 24p.

JOHNSON, Edie. **Applying mental rehearsal and imagery techniques to learning, performing and teaching organ music.** Tese de doutorado não publicada. Indiana University, 2003, 98p.

JØRGENSEN, Harald. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, Aaron. **Musical excellence**: Strategies and techniques to enhance performance. Oxford: Oxford University Press. 2004. p. 85-103.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da aprendizagem pianística:** Uma abordagem psicológica. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

KLICKSTEIN, Gerald. **The musician`s way:** a guide to practice, performance, and wellness. New York: Oxford university press. 2009. 343p.

KLÖPPEL, Renate. **Ejercitación mental para músicos.** Aprender más fácilmente. Actuar con más seguridad. Madrid: Mundimúsica Ediciones, S.L. 2007. 174p.

LEHMANN, Andreas C., DAVIDSON, Jane W.. **Taking an Acquired Skills Perspective on Music Performance.** In.: COWELL, Richard (Ed.). MENC Handbook of Musical Cognition and Development. Oxford: Oxford University Press, 2006.

LEHMANN, Andreas C. ERICSSON, K. Anders. **Research on expert performance and deliberate practice: Implications for the education of amateur musicians and music students.** Psychomusicology, 16, 40-58 © 1997

LEHMANN, Andreas C. SLOBODA, John A. WOODY, Robert H. **Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills.** Oxford: Oxford University Press, 2007. 288p.

LEIMER, Karl. GIESEKING, Walter. **Como devemos estudar piano.** 2ª ed. Trad. Tatiana Braunwieser. São Paulo: Mangione. 1949. 59p.

LIMA, Sonia Albano de. O virtual e o real da interpretação musical. In: LIMA, Sonia Albano de (Org.). **Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar.** São Paulo: Musa Editora, 2006. p. 48-64

LISBOA, Christian Alessandro. SANTIAGO, Diana. **A utilização das emoções como guia para a performance musical.** XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília – 2006. 1045-1048.

MANRESA, M Ángeles. **La actuación musical**: Manual básico para interpretar en público. Barcelona: Boileau, Editorial de Música, 2006. 80p.

MEIRINHOS, Eduardo. Entrevista de Maurício Mendonça em 19 de agosto de 2014. Goiânia. Gravação em dispositivo digital. EMAC – UFG.

PIERRI, Álvaro. Entrevista de Maurício Mendonça em 27 de julho de 2014. Santa Maria. Gravação em dispositivo digital. Vale Vêneto, São João do Polêsine – XXIX Festival Internacional de Inverno da UFSM.

PINTO, Henrique.**Violão, um olhar pedagógico**. São Paulo: Ricordi, 2005.

PROVOST, Richard. **The art and technique of practice**. San Francisco: Guitar solo publications, 1992. 53p.

_____, Richard. **The art and technique of performance**. San Francisco: Guitar solo publications, 1994. 53p.

RAFAEL, Maurílio J. A. .**"Imagens mentais no ensino do piano: estruturas visuais, auditivas e cinestésicas."** Dissertação de Mestrado não publicada. Universidade Federal da Bahia, 1998.

RINK, John. **Musical Performance A guide to understand**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 245p.

RYAN, Lee. **The Natural Classical Guitar:** Principles of Effortless Playing. USA: Bold Strummer Ltd, 1991. 291p.

SACKS, Oliver. **Alucinações Musicais:** Relatos sobre a música e o cérebro. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 368p.

SANTIAGO, Diana. Proporções nos Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical. **Em Pauta,** Junho 2002, 143-185.

_____, Diana. Sobre a Construção de Representações Mentais em Performance Musical. **ICTUS,** Dezembro 2001, 164-178.

SLOBODA, John A. **A mente musical: psicologia cognitiva da música** / John Sloboda; tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. – Londrina: EDUEL, 2008.384p.

SNYDER, Bob. **Music and Memory – An Introduction**. MIT Press, 2000, 291p.

ULLOA, Mario. Entrevista de Maurício Mendonça em 31 de março de 2014. Goiânia. Gravação em dispositivo digital. Papillon Hotel.

WILLIAMON, Aaron. Memorizing music. In: RINK, J. (Ed.). **Musical Performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 113–126.

_____, Aaron. (Org.). **Musical excellence:** Strategies and techniques to enhance performance. Oxford: Oxford University Press, 2004. 300p.

WOLFF, Daniel. Entrevista de Maurício Mendonça em 30 de julho de 2014. Porto Alegre. Gravação em dispositivo digital. Residência do entrevistado.

ZANON, Fabio. Entrevista de Maurício Mendonça em 17 de abril de 2014. Goiânia. Gravação em dispositivo digital. Teatro Goiânia.

ANEXOS

6.1 - Roteiro das entrevistas com violonistas

1 – Breve histórico de formação, áreas de interesse e atuação.

2 – Quais são os procedimentos iniciais no contato com uma obra nova?

3 – Tem o hábito de estudar sem o instrumento? Caso sim, como é sua abordagem?

4 – Utiliza algum procedimento analítico padrão?

5 – Utiliza-se de representações mentais (visualizações)?

a) Enxerga mentalmente a partitura?
b) Enxerga mentalmente os movimentos necessários a execução?
c) Tem o hábito de associar intenções musicais com imagens e ou sensações?
d) Utiliza-se de artifícios extramusicais?

6 – De que maneira a representação auditiva de uma peça (ouvi-la mentalmente com toda riqueza de detalhes sem necessitar do violão) pode auxiliar na melhora da performance?

7– Como você descreveria o processo de recordação de uma obra que você tocou há alguns anos e voltará a tocar?

8 – Costuma associar os diferentes timbres do violão com outros instrumentos?

9 – Relaciona emoções com determinada intenção ou evento musical específico?

10 – Como descreveria seu processo de memorização? Faz uso de alguma estratégia específica?

11 – Acredita que estudar mentalmente possa otimizar o tempo de preparo de uma obra? Por quê?

12 – Como você procede no ensaio mental? Que fatores entende que dificultam o ensaio mental?

13 – Tem o hábito de visualizar o momento da performance, imaginando-se no palco? Caso sim, no que isso contribui para a performance?

14 – Você ensaia sobre o processo de visualização? Caso sim, como é o procedimento considerando os aspectos visuais, auditivos, cinestésicos ou lógicos?

15 – Costuma pensar algo específico nos segundos que antecedem a performance de uma obra em público? (como preparação?) Caso sim, exemplifique.

16 – Durante a execução o que vem à mente? Costuma apoiar-se em imagens?

17 – Na sua atuação docente, costuma utilizar essas ferramentas? Como aborda isso com os alunos?

18 – Acredita que o processo de representação aplicado ao violão tem alguma diferença ou vantagem em comparação a outros instrumentos?

6.2 – Entrevista com Eduardo Fernández – Pelotas, 29/01/2014

1 – Breve histórico de formação, áreas de interesse e atuação.

Eu comecei com o violão aos 7 anos, comecei direto no clássico. Não peguei muito sério nesse momento, estava fazendo outras coisas também e depois, quando tinha 15, 16 anos, decidi estudar música a sério. Então comecei com Santórsola e depois com Carlevaro, também, simultaneamente, porque com Santórsola não havia nada de técnica porque ele não era violonista, então precisava aprender alguma coisa de como tocar, como realizar as ideias, então foi com Carlevaro. (E ele não sendo violonista, tu estudavas o que com ele?)Estudava interpretação, tocava obras e ele dizia ideias, então não é muito típico, eu não fui a um conservatório, estava também estudando economia na época... obviamente não aprendi nada, senão não estava fazendo violão. (Risos). Eu interessava, mas a música me interessava muito mais! Fiz até o terceiro ano (economia) e depois estudei um pouquinho de composição com Santórsola. Primeiro fiz também harmonia e contraponto e depois tive aulas de composição com Héctor Tosan, alguns anos depois fiz um seminário de composição com Lachenmann e com (Nikolaus A.) Huber, também, então a formação é até aí. Eu estudei sempre privadamente, não em Conservatório, entrei para o Conservatório como professor, que aqui não poderia entrar sem diploma, mas na época lá (Montevidéo) era possível. Coisas de interesse a mim... sempre estive interessado na música em geral, o violão era no máximo um caso particular da história. Quando decidi estudar a sério era o único instrumento que eu tinha possibilidades de chegar a tocar num nível profissional. Então fiquei aí. Para estudar regência era muito complicado também, então fiquei no violão. (e o violão no Uruguai era um instrumento popular) sim, na época era bastante, mas eu não entrei pelo lado popular, tinha muita gente que tocava violão clássico, Carlevaro, nada menos, acho, era uma das figuras mais importantes da pedagogia. Eu tive a fortuna (sorte) de estudar com ele num momento em que ele ainda não estava viajando tanto, era possível ter praticamente todas as semanas aula com ele. (e quanto tempo durou ?) Quase 5 anos, fevereiro de 1972 a setembro, mais ou menos, de 1976 (praticamente uma graduação em música...) Sim, seria equivalente, e todas as horas também de estudo e leitura, de pesquisa por minha conta também.(e a atuação no momento...)Bem, atuação, no momento, até 1977, eu tinha só um concerto por ano, basicamente no Ciclo do Centro Guitarrístico do Uruguai e fui fazer um concurso na Europa, me apresentei no concurso na França, que era possível nesse momento porque você participava de gravações e fui selecionado para ir à final. Isso foi em 1975 e aproveitei para ir ao Concurso Segovia que era uma ou duas semanas antes, então ganhei o Segovia e saí em segundo no concurso da Radio France em que Aussel teve o primeiro prêmio. Depois disso, voltei ao Uruguai e estive alguns dias no Rio e encontrei o Barbosa-Lima, que eu já conhecia de antes, pois ele tinha visitado o Uruguai muitas vezes e conhecia de concertos e me disse que ia me recomendar para tocar em Nova Iorque na série de los Augustine, das cordas Augustine. Esse concerto teve uma ótima crítica e 2 dias depois um manager estava me procurando e aí começou tudo. Nos anos seguintes fiz alguns concertos na Europa e saiu o contrato com Decca de gravação e assim foi. Comecei a dar aulas muito jovem, ministrei cursos e depois entrei no Conservatório Nacional que, mais tarde foi incorporado à Universidade, em 1982. Estive muitos anos lá, mas achei, em algum momento, que não era possível continuar dando aulas porque estava viajando demais e me demiti. Depois entrei novamente como pesquisador para realizar investigação de interpretação musical. Estou com um projeto sobre o século XIX, já fiz os trabalhos de Paganini e Giuliani, agora estou com Sor, depois Aguado e depois Legnani. Estou publicando parte por parte e depois pretendo integrar tudo e fazer uma exposição de "performance practice" da época que acho muito importante.

2 – Quais são os procedimentos iniciais no contato com uma obra nova?

Depende da obra, temos que definir o adjetivo nova, porque pode ser uma obra de um compositor que você já tocou 300 peças e já conhece o estilo ou pode ser algo completamente desconhecido. No primeiro caso, obviamente muito do trabalho já está feito, o seu contexto já é conhecido,

conhece a forma de trabalhar do compositor e tudo isso. Senão precisa pesquisar isso na peça. Como funciona a peça e entendê-la musicalmente, isso se faz com instrumento ou sem instrumento, dependendo, ou às vezes as duas coisas, então a primeira ideia é tentar entender o sentido da peça, como funciona musicalmente isso implica, claro, um "trabalhinho" de análise, não necessariamente ultra sistemático no início. Eu não acredito muito numa análise do tipo "autópsia", se faz muito isso, não? Será que estamos em dó maior? Aqui se modula, sessão de transição... isso é uma descrição anatômica que não diz muito sobre como funciona realmente a peça, então prefiro, se possível tentar encontrar uma análise tipo "fisiológica" que me explique por que isso está aí, que função tem e porque isso e não outra coisa está aí? Às vezes leva muito tempo fazer isso, mas você tem que aprender a peça conforme vai andando, depois tem sempre que aprofundar, não é um processo linear, primeiro faz análise, depois "dedilha", depois toca, tudo vai em conjunto, mas com as prioridades claras, então o primeiro que faço é tentar entender musicalmente como funciona a peça, eu diria, e depois a questão seria como realizar isso fisicamente no instrumento Aí vem a questão dedilhado entre outras coisas. Eu tento definir todo gesto musical antes de tocar uma nota! Basicamente com a experiência você faz isso muito rápido, você tem uma definição provisória, uma hipótese e trabalha com isso até que novas ideias vêm e modificam a proposta inicial e assim vai aprofundando e descobrindo coisas.

3 – Utiliza algum procedimento analítico padrão?

Não. O procedimento analítico depende do ponto de vista da análise da peça de que estamos falando, sim? (sim). Não há um procedimento universal para isso, depende um pouco do período, do estilo particular do compositor. Não pode aplicar Schenker a uma peça de Bach. É completamente absurdo, e Schenker não é que ajuda muito para interpretação, no máximo classifica a peça em tipo, mas eu acho pouco acadêmica essa estória, no senso de não útil, burocrática (risos). Então a análise é completamente oportunista nesse sentido, ou seja, não pode definir um padrão universal, depende da peça.

4 – Tem o hábito de estudar sem o instrumento? Caso sim, como é sua abordagem?

Não, hábito não, mas eu penso na partitura, eu olho a partitura e não é que estou um tempo fixo trabalhando sem o instrumento. Eu diria que também quando se está com o instrumento na mão pode trabalhar sem o instrumento mentalmente. Entender um fraseado, isso também é trabalho sem instrumento, no máximo você faz é tocar no instrumento uma ideia, uma prova ou teste (não teria uma abordagem específica de estudar sem?) Não, talvez se é uma peça muito complicada, analiticamente isso sucede com a peça de Carter, por exemplo, que eu tive que sentar e tentar entender, mas não é que você pega um tempo fixo para fazer, se precisar, faz.

5 – Utiliza-se de representações mentais (visualizações)?

a) Enxerga mentalmente a partitura?

Sim, mas precisa primeiro enxergar a partitura fisicamente, depois eventualmente você tem a partitura na cabeça e, muitas vezes quando estou tocando, tenho a partitura mentalmente sim, me lembro perfeitamente onde são as trocas (viradas) de páginas, essas coisas.

b) Enxerga mentalmente os movimentos necessários a execução?

Não. Isso não, porque isso já foi feito, aprendido no momento de aprender a peça, no trabalho de dedilhar já é feito, praticamente nunca porque acho que é uma coisa que você já tem que ter aprendida no momento de tocar (nesse ponto eu intervenho e afirmo: ah! Mas aqui estamos nos referindo ao processo de estudo também...) Não, verdadeiramente não! Porque seria um processo muito mais primário, no meu caso isso é inconsciente 99% das vezes! Um pouco como você estar

dirigindo e não está pensando no motor, se o motor falha então vai corrigir, mas depois não está enxergando o motor.

c) Tem o hábito de associar intenções musicais com imagens e ou sensações?

Às vezes sim, sucede. Eu penso em gestos plásticos do tipo danças, depende também da peça, por exemplo em Carter (Changes), Nessa peça é muito fácil começar a associar movimentos reais, físicos de dança ou de movimento como se fosse uma escultura de Calder um "móbile" de Alexander Calder, então com certas peças você tem isso, agora estou preparando o Fandango de Aguado. Obviamente você tem uma coreografia mental disso, não é que seja uma coreografia precisa, mas ao revisar o Fandango de Aguado, tenho uma boa ideia de quantos são os garotos e as garotas, e quando saltam e quando não. Isso ajuda, acho, a definir o gesto musical também. Naturalmente, se você está assim tocando uma peça de dança, é muito mais fácil, se não, não necessariamente, fico no gesto musical, que não é que seja completamente isolado de outras coisas; a frase pode ser uma frase cantábile, então você tem a voz como imagem ou como gestos quase físicos, bater o punho na mesa, não sei... são coisas que ajudam a definir o gesto musical que dá um pouquinho de profundidade talvez.

d) Utiliza-se de referências extramusicais?

Que seriam extramusicais? talvez esse exemplo da dança pode ser extramusical. Mas eu me pergunto, isso é extramusical? Às vezes ajuda ter uma referência do contexto em que a obra foi composta. Se você sabe que a Fantasia Elegíaca (Sor) foi feita em certa ocasião, talvez isso ajude um pouquinho. (me lembrou agora do Prelúdio 1 do Carlevaro quando tu falaste dos pássaros...) Sim! Isso me contou ele, que a ideia vinha dos pássaros, então se você sabe isso, você tem o contexto emocional, quase de um cenário, (quis dizer palco, pois a palavra cenário em espanhol quer dizer palco) você pode entender melhor a intenção. (mas não criar um artifício, por exemplo, um acelerando pensar num carro...) não! Porque um acelerando pode ser um carro, pode ser uma menina correndo para pegar uma mala ou pode ser você escapando dos bandidos (risos) tem muitos acelerandos diversos, são todos concretos, então você tem que fazer associações com o momento concreto da peça, com a situação concreta, acho... senão seria um pouquinho genérico demais para mim.

6 – De que maneira a representação auditiva de uma peça (ouvi-la mentalmente com toda riqueza de detalhes sem necessitar do violão) pode auxiliar na melhora da performance?

Muito! Porque você está construindo uma ideia de uma performance ideal! Então sempre ajuda ter uma referência, a mais perfeita possível, mais possibilidade você tem de aproximar-se dessa performance ideal. Se você fica com uma imagem indefinida, então os detalhes da performance se dão aleatoriamente no momento da execução, pode sair bem e pode não sair bem! Então se você pode definir, ajuda muito, obviamente! E não é feito de uma vez por todas até a eternidade, não. Você pode mudar a ideia. (Importa é ter uma ideia clara!) Sim! Sim!

7 – Relaciona emoções com determinada intenção ou evento específico?

Eventos musicais específicos? Sim, obviamente. Eu acho que todo gesto musical tem que ter uma intenção. Eu diria que mesmo a ausência de intenção, seria uma intenção. Senão para mim ficaria muito chato.

8 – Costuma associar os diferentes timbres do violão com outros instrumentos?

Sim, obviamente, mas não é uma coisa ... me ajuda mais pensar não tanto em timbre, mas estilos de articulação talvez, ou inflexões dinâmicas típicas de um instrumento ou de outro, as "cores" em si não são tão determinantes, no meu caso, com outro pode ser. (Isso começou com Sor?) Ele fala

de imitar instrumentos, mas outros também falam disso, não é o único, mas acho que ele pensava com a ideia que ele tinha do violão como uma pequena orquestra. Então logicamente você pensa em orquestração, mas no caso de Sor, você pega os exemplos que ele dá no seu método de imitação de instrumentos e em algum caso pode encontrar equivalentes muito exatos, desses casos dos oboés em terças por exemplo, isso você encontra muitas vezes, mas eu acho que são momentos muito pontuais, não é uma coisa que ele faz sempre. Acho que está pensando em polifonia no violão, vozes e articulação certamente e às vezes tem a ideia de outro instrumento.

9 – Considerando os aspectos visuais, auditivos, cinestésicos ou lógicos, como procede em relação à visualização. Acredita haver uma hierarquia de importância?

Que seria? A visualização de quê? Da partitura ou dos movimentos físicos? Porque muitas vezes se fala da visualização dos movimentos físicos que eu acho uma perda de tempo! Eu não visualizo tanto, talvez a partitura sim, como memória, como referência, como ter um "telepronpt" sim? Eu não visualizo movimentos assim e acho que não é uma boa ideia, porque você termina concentrando-se só nos movimentos. Nos Estados Unidos está muito na moda isso, com Aaron Shearer. Aqueles que estudaram com Shearer, ou que tem a influência dele, estão todos "nessa". Eu acho que é muito negativo!(e esses aspectos quando tu pensas na performance ou na construção da interpretação, o visual é mais importante que o auditivo? Tu consideras um mais importante que outro?) É muito difícil diferenciar assim. No momento da performance você está concentrado no som e a imaginação está dizendo como deve ser o próximo som, a próxima frase, mais provável, então você está atento aos momentos chave da peça e tenta dirigir isso da melhor forma possível. Sempre tem alguma coisa inesperada porque, não é que seja improvisação, mas você nem sempre faz o fraseado (fraseio) que queria fazer e tem que reagir ao momento também, à acústica das salas às vezes. Você pensou um tempo que não é praticável, que não tem ressonância não pode tocar lento porque as notas caem, você sente as notas picotar. Isso influencia também, você tem que reagir no momento da performance, a performance sucede no tempo presente sempre, não é um futuro ideal possível. Não é como fazer uma gravação, onde você está construindo uma versão ideal ou mais perto possível do ideal. Então na performance tem muita coisa que é indeterminada, você tem uma ideia geral ou muito precisa às vezes do que quer fazer, mas duas execuções não vão ser idênticas, mesmo que sejam em dois dias consecutivos, e mesmo na melhor boa vontade de fazê-lo, não vai ser possível, porque tem essas pequenas variantes que modificam. A coisa interessante da música é que sucede sempre no tempo presente, estrutura o tempo também.

10 – Como você procede no ensaio mental? Que fatores entende que dificultam o ensaio mental?

Eu não faço isso. Eu faço quase que involuntariamente às vezes, mas não é que eu faça como uma ação deliberada.

11 – Acredita que estudar mentalmente possa otimizar o tempo de preparo de uma obra? Por quê?

Sim, absolutamente. Porque, primeiro você define um objetivo, então você tem um termo de comparação com o que você está fazendo fisicamente, e pode determinar a direção do trabalho. Se você fizer uma articulação aqui entre essas duas notas e não funciona, então você sabe porque não funciona; naturalmente você pode economizar muito tempo de estudo, absolutamente.

12 – Como descreveria seu processo de memorização? Faz uso de alguma estratégia específica?

Não, porque também depende da peça, tem peças que são praticamente impossíveis de memorizar. Peças do tipo, não sei, minimalista... me lembro de uma peça que tinha uma seção longa de 5 minutos, o mais rápido possível de permutações de grupos, então você tinha os sons 12345, 23415, 31254, sim? Depois passava a outro grupo e era o mesmo tipo de coisa, então é muito difícil memorizar isso! Você pode memorizar a força bruta de repetição depois de anos de tocar, como

você memoriza um número de telefone, em geral se você pode passar a um nível de compreensão que não seja nota por nota, se você pode fazer um "chunk" mental das coisas é muito mais fácil, porque você está memorizando unidades de significado ao invés de "bits". Se você tem duas frases e vê um paralelo entre as duas frases e entende que uma frase termina de um modo e a esta outra termina de outro modo,talvez seja um paralelo significativo. Essas frases encontram um sentido, então é muito mais fácil, porque você está economizando "bits" no espaço de memória (essa palavra "chunk" tem um siginificado?) "chunk" é um bloco, você pode construir um bloco e ler as notas a um nível mais alto, metanível ou metametanível ainda melhor. Então é mais fácil, o que você compreende, você memoriza muito mais fácil. E, como somos animais de sentido, de significado, então sempre encontramos um significado. Se eu te dou uma série de números para memorizar, você pode estabelecer uma relação entre os números, uma lei de construção de cada um dos números de telefone, por exemplo, que fica mais fácil de construir isso depois. Acho que isso é a chave. Isso, obviamente tem características distintas em cada peça, em cada estilo funciona diversamente. Algumas coisas são só a força bruta, porque é complicado demais ou caótico demais, até você encontrar uma lei de construção, é complicado. No fandango de Aguado, por exemplo, que é a última peça que aprendi, descobri que ele faz variações das quais uma vez usa a mão direita como ator principal e, outra vez, a mão esquerda, então isso ajuda já, pois você sabe que, depois de uma variação que tem arpejos, vai vir outra de escalas. Tudo ajuda! (talvez agora fazendo um link com a outra pergunta, essa relação do ator principal seja um elemento extramusical para compreensão) É um elemento físico, mas eu uso isso porque Aguado usou na construção da peça. Obviamente faz isso de propósito, não é casual. Então com isso descobri essa lei, e isso me serve como ajuda na memorização e também tem algumas trajetórias de motivos que aparecem, depois se desenvolve um pouquinho mais, depois desenvolve mais..., então você acaba sempre encontrando uma lógica e isso é o que torna fácil memorizar. O difícil é quando você não encontra uma lógica, tem peças de Sor, por exemplo, que têm pequenas variantes na repetição, ele faz a mesma frase 4 vezes, 8 vezes, 16 vezes e sempre tem alguma coisa que é diferente, algum detalhinho que é diferente e não tem, necessariamente, uma ordem lógica. Então, às vezes, é muito mais difícil memorizar uma peça de Sor que uma peça, não sei, de Henze, porque essas coisinhas ilógicas fazem muito mais difícil integrar de uma lógica. (e nesse sentido do extramusical, a questão da retórica no barroco, a linguística...) obviamente isso ajuda... (isso seria extramusical no teu ponto de vista?) por definição é retórica musical, então não é extramusical. A retórica musical é parte dessa música, parte do estilo. A menos que você considere musical só as notas, assim, primárias. (podemos fazer esse link, nesse sentido quando estou tocando um prelúdio de Bach e tenho a referência da retórica e entendo o discurso, eu estou tendo uma representação mental da retórica, mas aquilo já é parte do texto musical) É parte do texto musical. Você pensa o texto em função dessa construção, como pode suceder com um discurso que você tem que memorizar e dizer, então as notas estão aí, as frases estão aí, a inflexão musical pura do ponto de vista da harmonia está aí, mas ajuda muito ter essa dimensão de retórica porque dá mais sentido. (e nesse sentido, tu acreditas que uma pessoa que toca um prelúdio de Bach sem ter esse embasamento, sem conhecer sobre retórica...) pode muito bem fazê-lo bem, porque não é uma coisa artificial, talvez você possa entender intuitivamente o que está acontecendo, há muitos que o fazem. Não é que você tem que ter um "aproach" necessariamente tão racional, eu acho que se o tem é muito melhor, porque pode usá-lo e ainda ir alem, mas é possível entender uma peça de Bach sem fazer referência a retórica, entender, digo a um nível intuitivo de ouvinte, de amador, de apreciação, sim, mas entender profissionalmente para tocar eu acho que é melhor você conhecer o organismo da peça.

13 – Como você descreveria o processo de recordação de uma obra que você tocou há alguns anos e voltará a tocar?

Isso é interessante porque, às vezes, você se lembra muito bem dos detalhes, às vezes parece que fez um reset e não tem nada, mas, se você pega a peça, começa a recuperar as ideias, de fato você faz o mesmo processo de estudo que fez com a peça pela primeira vez, mas faz em dois dias ao invés de dois meses. Eu tendo a estar com o mesmo repertório por um período de tempo de um ano

ou ano e meio, dois anos, às vezes três, então isso é uma situação que me sucede sempre quando mudo o programa, revisito o repertório e sempre se descobrem coisas novas... é a vantagem de não se recordar de tudo.

14 – Tem o hábito de visualizar o momento da performance, imaginando-se no palco? Caso sim, no que isso contribui para a performance?

Eu acho que, quando você estuda, é uma boa ideia, a partir de um certo nível de competência na peça, quando você pode tocar a peça é uma boa ideia imaginar que você está tocando no palco, não necessariamente imaginar o palco, mas colocar-se numa situação de performance, então você pode ver o que funciona e o que não funciona, mas é uma questão de atitude mental. Chega um momento em que você está sempre em atitude de performance,você apenas toca, então não é que seja uma coisa tão especial. (e no que isso contribui para a performance, acho que já está bem claro...) sim, basicamente a ideia é o que acontece, acontece e continuamos, não é que fiz um erro aqui e ou essa frase não saiu exatamente como quero, então paro e faço a frase de novo... você está no modo performance no senso de, toco a peça do início ao fim, o melhor que posso e vamos ver o que sucede, e o que sucede, sucede e a próxima vez que faço a peça eu terei que corrigir, modificar ou o que seja.

15 – Costuma pensar algo específico nos segundos que antecedem a performance de uma obra em público? (como preparação?) Caso sim, exemplifique.

Uma coisa que aprendi com Santórsola, e que é muito útil, é imaginar o começo da peça o mais precisamente possível. Imaginar o tempo, o ataque da peça, Casals recomenda exatamente o mesmo, ele disse que a primeira nota de uma peça é fundamental, porque já tem que ter em potencial toda peça, toda atmosfera e gesto da peça, então essa primeira nota é muito importante.

16 – Durante a execução, o que vem a mente? Costuma apoiar-se nas representações?

Não, você não tem tempo de estar meditando essas coisas, você está concentrado, mas não está concentrado em uma ação voluntária, porque já construiu toda performance durante a prática. Você não está nem aí, o sujeito não existe. Alguém está tocando, mas a atenção está num nível mais alto, no sentido de apenas dividir de um modo geral o que está acontecendo, não está direcionado a tocar cada nota. É muito mais acima o nível no senso de ação, é mais como um diretor de orquestra; ou como eu acho que seria ser um regente, que você tenha a ideia musical, imagina gestos ou imagina intervenções específicas no instrumento ou imagina uma cor específica às vezes, para o instrumento ou sforzatto, etc.. Mas não é uma intervenção tão voluntária ou consciente assim. (e essa questão de quando tem alguma emoção envolvida que precisa ser transmitida) sim, mas isso está implícito na peça, está implícito na construção da performance que você já fez, é como um ator, pergunta, o ator experimenta ele mesmo as mesmas emoções do personagem? Eu acho que não! Está representando. Num certo sentido é tudo entre aspas o que você faz. As aspas são esse pensamento de contexto de performance de concerto, então sim, você tem essas emoções, você experimentou as emoções indiretamente ou mais diretamente dependendo da peça ou do momento ou tipo de estudo que você fez, circunstâncias. Mas você não pode deixar-se levar pelas emoções no sentido subjetivo, porque então seria impossível tocar, é intenso demais, você está representando e passando esse pacote de emoções para o ouvinte. Você construiu tudo com o fim de passar essa mensagem, essa experiência para o ouvinte, então basicamente está compartilhando o que você fez com o ouvinte.

17 – Na sua atuação docente, costuma utilizar dessas ferramentas? Como aborda isso com os alunos?

Eu de fato, acho que faço isso, mas um pouco subliminarmente, porque não é que sugiro coisas específicas sempre, mas às vezes uma frase que você escutou em uma aula fica como identificação

de uma peça, então tudo ajuda. Se eu posso deixar um sinal, uma placa, uma advertência "warning" isso ajuda, depois o aluno fará sua própria viagem, mais ou menos um mapa você pode proporcionar. (Por exemplo, na classe sobre o Tamboriles (5º prelúdio de Carlevaro, quando você falou do candombe, mudou minha concepção) sim, porque era uma informação que você não tinha. Se você não conhece o original do qual essa peça é uma fotografia, um retrato ou um desenho, então falta informação importante, que está implícita na peça, mas se vc não faz literalmente tudo então... (por outro lado sem saber o significado da palavra "Ronda" (prelúdio 4 de Carlevaro) eu senti a peça como uma canção infantil) sim, sim, às vezes o contexto é óbvio, se você tem um contexto culturalmente compartilhado, é mais fácil. Se você pega uma peça de Takemitsu, vai ter problemas para encontrar o contexto. Então precisa fazer literalmente tudo até que o contexto começa a aparecer gradualmente, como uma fotografia que se revelava, mas isso era de outra época, que se via a imagem aparecer pouco a pouco apenas ... isso sucede também, você aprende em contextos assim. Pode suceder com compositores contemporâneos de outras nacionalidades, de outro tipo de culturas. Se você pega os "tientos" de Henze sem conhecer os poemas de Hölderlin,pode deduzir alguma coisa, mas se tem a referência de Hölderlin é muito mais fácil. Então tudo que contextualiza é fundamental, ajuda.

18 – Acredita que o processo de representação é uma ferramenta que favorece o violão em relação aos outros instrumentos?

Acho que até certo ponto ajuda, mas o caso é que nós somos solistas, 90% das vezes ou mais, então teria que ser um paralelo com o piano, com pianistas. Acho que os pianistas fazem o mesmo, como um regente, eles têm que fazer isso, porque você é responsável por tudo que acontece na performance, mesmo em música de câmara você está construindo com outros uma imagem assim. É preciso uma parte de estudo individual, uma parte de ensaios, uma criação coletiva de uma performance, mas no caso de nós, os pianistas ou regentes, acho que é muito mais claro o processo. Se você está tocando flauta numa orquestra, talvez no seu solo você tem uma ideia do que quer fazer, mas depende do regente, não é que você pode fazer o que quer, mesmo tocando como solista com orquestra você tem que negociar, tem que chegar a uma conclusão compartilhada com o regente, senão não vai funcionar. (e se pensarmos na parte física do tocar) isso depende do mecanismo também e talvez um outro tipo de construção técnica que você tem que obviamente resolver. Não acho que o violão é tão diferente dos outros instrumentos, talvez a diferença é que é mais complicado no sentido de que tem mais parâmetros possíveis para controlar porque nós temos o contato direto com a corda, a pulsão de som é da carne a corda, assim! Então a possibilidade de interferência humana no instrumento é muito maior, não tem nenhum marco, não tem "maquinária", então nesse sentido o alaúde também, o canto supremamente, porque aí não tem nada, não tem nenhum instrumento, é orgânico a você, então é uma situação onde você pode influir muito sobre o som e nesse sentido já temos uma vantagem.

6.3 – Entrevista 2 – Edelton Gloeden – Goiânia, 27/03/2014

1 – Breve histórico de formação, áreas de interesse e atuação.

Eu comecei a estudar violão com 11 anos de idade com um aluno do Henrique Pinto chamado Roberto Dalla Vecchia e depois eu fui para o Henrique Pinto, fiz um conservatório. Isso foi de 1969 a 1973 mais ou menos. Nesse tempo comecei a frequentar Porto Alegre, os grandes seminários de violão, lá eu estudei com Santórsola, interpretação, com Zárate, Jorge Martínez Zárate e com Abel Carlevaro. Isso foi nos anos 1972, 1974 e 1975. Aí eu tive contato com Eduardo Fernández, trabalhei com ele. Nós fazíamos concurso juntos, em 1974 com Carlevaro foi 1 mês muito intenso, eram cursos que duravam 1 mês. Hoje os cursos são muito pequenos, era uma outra época. Trabalhei matérias teóricas com alguns professores separadamente, mas sempre tive muito interesse por música em geral. Estudei música de câmara. Enfim, quando eu tinha 15 anos de idade, eu já sabia que eu seria violonista. Havia muitos festivais, Festival de Ouro Preto, nos anos

70 que era muito efervescente... com 23 anos em 1978 eu estava dando aula no Festival de Ouro Preto (Você já dava aula?) eu dava aulas particulares, mas eu tinha feito o festival em 1976 e 1978 foi o primeiro grande festival em que eu fui convidado para dar aula. Eu era muito jovem... sempre trabalhei como freelancer, toquei em conjuntos de música antiga. Eu vivia num ambiente fora do violão, esses festivais me proporcionaram esse contato com músicos e eu tinha amizade com o Henrique Pinto, que me ajudou muito com a coisa de conhecer repertório, porque ele comprava muita música, muitos discos e gravações. Então uma época eu vivia intensamente no estúdio dele, ao mesmo tempo e por outro lado ficava ouvindo música em rádio, programas de música clássica e frequentava concertos, assíduo frequentador de concertos. (a tua atuação como solista de violão nessa época já era regular?) Era uma época muito limitada, tinha poucas opções de apresentações, eu era muito jovem, mas eu ia para estes festivais. Vieram outros festivais, Brasília, por exemplo, nos anos 80. Eu fiz 5 vezes seguidas o curso de Brasília. Uma boa fase do Conservatório do Brooklin paulista em São Paulo também foi importantíssima, porque lá era um ponto de encontro de grandes músicos em São Paulo naquele momento. Então eu conhecia todo mundo; até que, em 1986, eu recebi o convite para dar aula na USP, como professor colaborador. Era uma figura que existia naquela época, eu não tinha graduação, não tinha nada, quando saí do colégio, eu não aguentava a escola, eu peguei a escola pública numa época... Pensei, bom vou ficar 1 ano aqui, acabei entrando e fazendo uma graduação numa faculdade particular e depois engatei a pós-graduação uma atrás da outra, foi assim que eu fiz. Nesse tempo, no Conservatório do Brooklin eu peguei o gosto por dar aula, porque eu não gostava antes de dar aula, dava aula só para sobreviver, para ter uma renda, mas, aos poucos, no Conservatório do Brooklin, eu comecei a pegar interesse em dar aulas e tal, já entrei na USP com uma certa experiência. (e sua graduação foi em quê?) Minha graduação foi em violão, na Faculdade Carlos Gomes, que hoje já não existe mais, uma escola particular, porque era a única oportunidade que eu tinha de continuar na USP. Eu precisava ter um diploma de graduação. Quando eu entrei no departamento de música, o departamento só tinha graduação, não tinha pós, a pós-graduação lá na USP começou em 1987, 1988 (aí você aproveitou que já estava por ali...) e acabei fazendo lá. (e seu mestrado ?) Meu mestrado foi um trabalho sobre os anos 20 (1920), que hoje já está totalmente defasado. Quando acabei o mestrado, apareceram 2 anos depois, 1996, abriram aqueles arquivos do Segovia e o doutorado eu fiz uma revisão sobre as Valsas de Mignone, terminei em 2002. Agora trabalho na livre docência sobre os programas de ensino na Universidade, programas de ensino do violão dentro da Universidade, a minha experiência. No geral é isso. (acho que já está contemplado na tua resposta áreas de interesse e atuação...) Agora em relação a repertórios, eu priorizo repertórios originais, sempre foi o meu foco... instrumentos afins de música antiga, alaúde renascentista, vihuela, uma área que eu gosto de mexer também. Eu tinha um foco entre música renascentista e a música contemporânea. Agora meu foco está mais geral, mas não me meto com música popular e não me meto com arranjos e essas coisas assim. Tive uma época no quarteto brasileiro de violões que eu fiz muitas transcrições, mas foi passageiro. Tenho foco no repertório segoviano, no repertório do Julian Bream e obras do Brouwer, Takemitsu, Henze, em geral obras que eu acho que tenha "metiér" sólido de composição.Toco, por exemplo, os "Tientos" do Henze, a "Suíte Venezuelana" do Lauro. Gostava muito de peças pequenas, miniaturas e hoje estou fazendo obras maiores. Gostava de miniaturas, acho que é um balão de ensaio dos compositores, principalmente na fase inicial do Segovia, o Julian Bream, os compositores arriscavam peças menores, para não arriscar coisa grande porque não sabiam se ia vingar, se não ia vingar; eu sempre gostei da miniatura porque de certa maneira a miniatura é o portal para o estilo ou para o compositor mesmo. (lembrei agora daquelas peças do Tárrega, que são todas curtas e com nomes de mulheres, Maria, Marieta, Adelita...) Sim, eram todas da família, sobrinhas, filhas a esposa, estou com uma biografia que comprei na Espanha em 2009, saiu uma última grande biografia do Tárrega, André Riou ou Chiu... Adrian Riou acho que é... Francisco Tárrega, biografia oficial, não difere muito do livro do Pujol, enfim, mas tem um catálogo mais atualizado (bom saber). Mas ultimamente eu tenho entrado em obras grandes, Sonata do Castelnuovo-Tedesco. Tenho um projeto de fazer a primeira Sonata do Henze. Fiz uma transcrição da segunda partita de Bach completa. Suite Compostelana do Mompou foi a última grande obra que eu toquei. Então não me prendo muito a uma preferência estética, aquilo que eu acho que tem "metier" sólido, compositor

de peso, que eu sinta que o esforço dá efeito. São proporcionais. Estudar uma obra, por exemplo, como Codex do Cristóbal Halffter, uma coisa dificílima que você não vê o violão soar ou mesmo "Changes" do Elliott Carter, que eu acho uma obra muito boa, mas não sei se já vi ao vivo também, mas não sei... uma obra como a suite do Krenek (Ernst) que eu achava que não soava bem. Eu tenho tocado, aquela coisa de construção a 2 vozes, poucas notas, muito pontilhismo, quase serial, serialismo integral, uma obra que com o tempo foi me seduzindo. Então tento manter a minha cabeça aberta em relação a isso, determinadas obras que às vezes tem estruturas muito sólidas, mas que não resultam ou então que você tem poucas oportunidades de tocá-las, poucos espaços para tocar essas obras... é por aí; talvez eu seja um cara mais radical em relação à abordagem do repertório, porque eu não enveredo por aquilo com que eu não sinto identificação e música popular eu gosto de ouvir, gosto de apreciar, assisto, tenho gravações e tal, mas não me meto. Até já toquei com o Paulo Porto Alegre algumas coisas, duo do Garoto de arranjos que ele fez para 3 violões. Certas obras do Radamés Gnátalli eu gosto muito e tenho até tocado, a música de câmara do Radamés Gnáttali me interessa muito porque é uma obra de grande qualidade. (quais as obras de câmara com violão do Gnáttali?) Já toquei tudo aquilo, já toquei a sonata para violoncello e violão, a sonata para violoncello e 2 violões, que é uma obra que não está editada, que é uma maravilha! Já toquei a versão do Gnáttali da sonata para violoncello e violão para 2 violões com o Paulo. Já fiz as transcrições que ele fez para os Assad das Brasilianas nº8, Brasiliana nº4 e o Paulo foi um aluno do Gnáttali, quase um aluno formal. Então ele conhecia bem o Gnáttali, que deixou um material para ele, a versão para 3 violões da "Suíte Retratos", que foi feita para o trio do Paulo Porto Alegre, pouco antes dele falecer. Eu cheguei a tocar e gravar isso, nós gravamos para a Petrobrás; isso é um lado de música de concerto do Gnáttali, mais ou menos isso, quer dizer, toco desde Tiento, música de Dowland, música de vihuelistas que eu gosto muito. Meu trabalho de música antiga é trabalho de sonoridade, meu foco no curso de violão foi basicamente o que eu senti executando música polifônica, que é um trabalho de sonoridade mais aprofundado que você faz e de forma idiomática do instrumento. Eu acho, por exemplo, que você ensinar uma suíte de alaúde ou uma transcrição de violino de obras de Bach muito complexas sem um estudo de música renascentista, Mudarra, Milán ou os alaudistas é música polifônica que está na mão, é idiomático, está debaixo dos dedos. Então a cabeça pode funcionar bem para trabalhar a estrutura, o estilo, uma abordagem da polifonia do violão, para depois entrar na música de Bach, é mais fácil... pois não é idiomático, tocar uma obra de lautenwerk (cravo-alaúde) no violão, a suíte em mi menor é quase um suicídio, é muito complexo! Por isso acho que o violão se adapta melhor as coisas para violino e violoncello por serem instrumentos de corda e a polifonia não é tão densa. Acho que o aprendizado numa graduação é você apresentar ao aluno a música polifônica, fazer com que ele tenha ferramentas para entender música polifônica, porque a leitura vertical é a leitura mais importante, é mais complexa e a gente demora para aprender... mas basicamente é isso. (aí daria uma conversa para outro trabalho) outra direção, (mas vou focar um pouco nas perguntas objetivas) isso, vamos... vamos ver se eu consigo responder.

2 – Quais são os procedimentos iniciais no contato com uma obra nova?

Em geral quando eu vou começar a estudar uma obra para valer, eu já namorei ela muito tempo antes, já peguei, já li, se tem gravação eu já ouvi. Geralmente eu vou procurar obras para outras formações do compositor, vou ouvir orquestra, piano ou música de câmara, por exemplo, a Sonata do Castelnuovo-Tedesco era uma obra que eu ouvia o Segovia tocar quando eu estava começando a estudar violão. Aí eu pegava aquela partitura e pensava, puxa! eu jamais tocarei isso. Os anos vão passando, aí talvez um dia eu possa tocar isso... bom eu já posso tocar isso... e agora eu vou tocar isso. Eu estudei muita coisa que não devia ter estudado em determinadas épocas da minha vida e, com o tempo, eu fui controlando essa ânsia e hoje eu estudo de uma forma completamente diferente. Hoje estou estudando todas essas coisas que no passado me cativavam, mas eu estudei muita coisa que não devia ter estudado, por exemplo, eu tinha 19 anos e fui tocar o "Nocturnal" de Britten num concurso em Porto Alegre. Eu jamais deveria ter feito isso... mas eu não me arrependo, a vida da gente é uma coisa que a gente não... hoje não, hoje sei exatamente o que eu

posso tocar em vista disso. Antes era algo muito de grande entusiasmo, de pegar e devorar a partitura e sempre tocando no limite. Hoje tenho uma programação, peças que eu quero estudar, que eu sei que, daqui a 5 anos, eu vou tocar aquela peça e faço de forma muito disciplinada, muito lenta- muito- e a coisa do momento da minha vida que a pequena forma estava me limitando, eu comecei a sentir necessidade de fazer obras maiores, então foi assim. Hoje eu estudo exatamente como meus professores ensinaram, como deveria ter sido feito, que eu não fazia até os 30 anos de idade, mais ou menos assim. (sim, aí estamos naquele afã jovem de fazer...) de fazer, de dominar muito rápido, domínio muito rápido, hoje não; e meu temperamento é meio fantasioso, eu gosto de pianistas muito, por exemplo, músicos muito rigorosos como Michelangeli, mas jamais faria como Michelangeli, um dos grandes pianistsas, foi professor do Polini, da Martha Argerich. Eu tive mais influências de músicos que não foram violonistas, do que propriamente violonistas. Quem me influenciou muito foi o Segovia, o Bream e os irmãos Abreu e um pouco de longe Jhon Williams... isso não mudou muito, mas se formos medir, a proporção do que tenho de disco e partitura de violão é menos de um quinto do total. Hoje eu compro mais música de violão principalmente para aplicação didática, acho que é isso, mais ou menos é isso. Hoje meu estudo é disciplinado, antes não, era puramente sanguíneo, mas sempre fui um cara controlado, nunca tive um temperamento fogoso demais. Nunca gostei muito de música flamenca. Os flamencos tocando me cansa muito, principalmente quando tem "cantaores", aquela gritaria me deixa... uma tensão constante e a repetição, a repetição me deixa entediado, tem isso, a repetição da música popular, o clichê da música popular me deixa entediado, pode ser música brasileira, rock então ta longe... (se entendi bem, você falou da palavra namoro, você tem uma relação com aquilo que te interessa e essa relação vai vindo até o momento que se consolida na tua prática) Sim, sim, exatamente, no começo, a sedução era muito forte, você via a obra e queria... hoje não. Hoje eu já sei exatamente. (e esse momento que você senta com aquela obra que você namorou muito, fale um pouco sobre isso) Às vezes, eu começava e já queria tocar muito rapidamente, estudava as peças muito rapidamente. Hoje pode acontecer de ter que resolver algo rápido para tocar logo ou então não tenho pressa para tocar. A suíte de Bach, por exemplo, eu acabei a transcrição em 2007, eu demorei muito tempo para tocar, eu toquei ela há 2 anos atrás, a suíte que tem a Chacona, demorei muito tempo, a Sonata do Tedesco, o namoro foi desde lá de baixo, quando ouvi a primeira vez, no começo dos anos 70, 74, 75. Mas, quando eu peguei para estudar, eu demorei 1 ano para tocá-la, me programei durante 1 ano e toquei durante 1 ano. Então eu gosto de um equilíbrio entre a estrutura e a imaginação, entre a razão e a imaginação. Procuro esse ponto de equilíbrio, se bem que eu viajo muito mais do que sou racional, sempre tive pavor de matemática na escola, essas coisas assim. Gostava mais de história, não sei se era o professor também.

3 – Utiliza algum procedimento analítico padrão?

Depende muito da peça, como te falei polifonia, a gente não sabe como os caras tocavam, por mais pesquisa que a gente tenha aí com a interpretação historicamente orientada, não sabe como é que faz. Mas o pouco de contraponto que eu estudei... no contraponto palestriniano você tem um cantus firmus que você parte de um ponto, você tem um ponto culminante ou no agudo ou no grave depois você volta para aquele ponto; quando é música polifônica, eu penso nisso se eu vou tocar Milán, Dowland... ou mesmo até música do século XX. Eu sempre penso em fazer uma leitura horizontal e uma leitura vertical ao mesmo tempo e ver o que predomina, é basicamente isso.

4 – Tem o hábito de estudar sem o instrumento? Caso sim, como é sua abordagem?

Sim, mas não muito. Dependendo da peça eu até escrevo as cordas soltas da mão direita e estudo a mão direita. Às vezes, é raro eu fazer isso, mas às vezes eu faço, principalmente quando, durante o processo de estudo, eu não tive a paciência necessária e os problemas começam a ficar recorrentes. Aí eu tento fazer isso e combinado também com o estudo lento, que não fazia, com o tempo eu fui aprendendo a estudar lento, fazia pouco, mas não tinha paciência, hoje já tenho a paciência necessária (pelo que você tem falado, vejo que você é um defensor do estudar lento de modo geral). Sim, estudar lenta e profundamente, que de certa maneira é mais difícil do que você

querer tocar mais rápido. Eu até exagero um pouco com meus alunos, eu falo: olha estuda aqui essa escala maior, em colcheias, 2 notas por pulsação, 1 oitava só, em 50, depois 3 notas, depois 4 notas, cada exercício desses 4 vezes e esquece, vai fazer outra coisa, amanhã 62, faz a mesma coisa, hoje não! Amanhã só. (risos) eu faço esse tipo de coisa. Antes eu não aquecia, pegava o violão e já ia tocando, hoje se eu não fizer algum exercício de alongamento, simples, 5 minutinhos alongando dedos, mãos, braços, eu não toco violão, não começo a tocar violão. Aí chego, toco minha escala, faço meu exercício de ligado. Tem uma tabela de técnica que eu uso com meus alunos, escolho uma linha da tabela e faço inteira. Faço meu aquecimento e começo a estudar o repertório, levo lá minha meia horinha, tranqüilo, a idade pede para fazer isso, entende, eu vou fazer 60 anos o ano que vem. (você sente que a questão é física mesmo?) A questão é física, eu fiquei 2 semanas sem tocar agora. Nessa viagem, eu comprei um monte de material, chego em casa louco para ler, uma pilha de coisas. Peguei um por um, partitura didática, um monte de coisas, aí fiquei 3 dias e não fiz o exercício físico, me parecia embolado... resolvi retomar o estudo, fiz meu aquecimento e a coisa veio rápida. Eu não acredito em leitura à primeira vista no violão! Eu acredito em leitura progressiva, leitura de dificuldade progressiva, se algum aluno me pede para fazer algo com leitura à primeira vista, eu falo: leia os métodos, ou então pega o estudo programado do Pedro Camerón, não sei se você conhece? (Não.) É um método de violão para iniciante, desde os primeiros exercícios mais simples. Ele põe marcação de metrônomo, é um tanto árido para iniciante o conteúdo, porque ele vai trabalhando corda solta, depois põe um dedo, depois outro dedo e assim vai, de forma extremamente progressiva e bem montada. Então peço para eles lerem o mais coordenado possível e junto com o metrônomo e tal. Nós não somos músicos de orquestra que precisam ter leitura. Se você for tocar algo com orquestra, você tem que estudar em casa antes, não tem jeito. Eu prefiro pegar um método de seja lá quem for que eu não conheça e ler, leitura para conhecer e não para se colocar como um desafio porque depois você vai ter que fazer exercício para colocar a mão no lugar. Na leitura, a primeira vista o risco é tirar a mão fora do lugar, de posicionamento, que haja um descontrole. (por outro lado eu vejo em alguns processos seletivos para professor, leitura à primeira vista.) Até pode ser, mas parece que o Odair Assad tem uma leitura bem ruinzinha, então não precisa (risos). Não sei se é verdade, eu ouvi falar isso. (tocando daquele jeito não precisa de leitura) (mais risos)

5 – Utiliza-se de representações mentais (visualizações)?

a) Enxerga mentalmente a partitura?

Na performance, eu esqueço a partitura a não ser que eu esteja lendo, mas, mesmo assim na leitura não, eu fico concentrado nas linhas e nos planos, se é em música contemporânea, a partitura para mim é, depois que você tem uma peça pronta ou de cor, ela funciona sempre como consulta. Se eu for tocar um estudo de Villa-Lobos, eu já toco, por exemplo Estudo 11, são anos e anos tocando. Se eu tiver que tocar um estudo de Villa-Lobos, eu pego a partitura e coloco na minha frente, estudo ela, pensando como se tivesse lendo a primeira vez. Esse é um exercício que eu faço, mesmo uma obra que eu já conheço assim de trás para frente, que eu seja capaz de pegar e escrevê-la inteira. Tento pensar que é uma música nova que eu tenho que estudar, procuro fazer isso, uma coisa que eu fui aprendendo com o tempo. (e nesse processo, você tem esse hábito de enxergar a partitura mentalmente sem o violão?) Não, aqui sem nada não faço isso. Depois de um certo estágio no estudo, eu gosto de deitar no sofá com a partitura na minha frente, reger a partitura, imaginar que é uma orquestra, que tem instrumentos e coisas.

b) Enxerga mentalmente os movimentos necessários a execução?

Quando eu tenho a peça pronta em casa, eu consigo, mas no palco não. O palco para mim ainda é um grande desafio, de estar à vontade como eu estou em casa, isso nunca acontece, isso só acontece comigo quando eu faço música de câmara, com música de câmara eu sinto uma segurança muito grande, mas sozinho no palco não. É uma coisa que eu ainda não domino que estou querendo saber o que é.

c) Tem o hábito de associar intenções musicais com imagens e ou sensações?

Eu acho que sim. Para mim é importante a sensação física do tocar e de estar integrado com o instrumento e com a música, é claro se eu pego uma obra como "Tiento" do Ohana, dá para sentir que tem um sangue jorrando ali (risos), mas eu não procuro isso não. Não procuro muito o extramusical (é a próxima pergunta, então no teu caso não?)

d) Utiliza-se de referências extramusicais?

Olha, eu faço isso às vezes didaticamente, imagine isso tal, tal... para dar aula, sim, mas evito isso, evito fantasiar a aula, tento na aula ser o mais rigoroso possível.

6 – De que maneira a representação auditiva de uma peça (ouvi-la mentalmente com toda riqueza de detalhes sem necessitar do violão) pode auxiliar na melhora da performance?

*Totalmente, para mim principalmente no controle do ritmo, no controle do andamento, seria o controle das durações. O parâmetro duração para mim é um grande desafio**,** o controle rítmico porque, como falei para você, eu não digo que sou sanguíneo. Eu sou meio aéreo assim, aquela coisa de estudar de um jeito, chega no palco e não fazer nada do que planejou em termos de andamento, caráter e coisas assim, distraído, desconcentrado.*

7 – Relaciona emoções com determinada intenção ou evento específico?

Quando você está acompanhando o canto, é importante que você conheça o texto, mesmo que você não domine o idioma, mas que tenha uma ideia clara do que está fazendo e na partitura saber determinados pontos importantes onde você precisa usar procedimentos de execução de ataque. Aí sim, o elemento extra-musical é forte. Aí você tem que colocar, nessas situações, sim (e no violão solo em obras, essa questão de relacionar com emoções...). É, por exemplo, uma obra como "La catedral", não sei, eu me guio muito pela forma, ponto culminante se tem ou se não tem. Essa ideia da melodia do ponto que vai, mais um desenho geométrico, uma peça que começa forte e diminui o ponto culminante dela está no primeiro ataque, depois vai diminuindo até o final. Eu fico imaginando esse tipo de coisa, o "Allegro solene" da catedral. Eu fico imaginando essa coisa da linha do contraponto, onde é que é o ponto culminante da primeira parte, por ter ficado muito fixado nas microformas, nas obras grandes. Trato tudo como uma concatenação de seções, de microformas, uma seguida da outra, mais ou menos assim.

8 – Costuma associar os diferentes timbres do violão com outros instrumentos?

Sem dúvida, isso é a grande sacada no caso do violão. No Sor, claro que lá na renascença já se pensava nisso mas, na história do violão mais recente, essa coisa do Sor para mim é fundamental, que já vem desde aí esse pensamento. Aliás tenho pensado ultimamente que, na história do violão, a ruptura dos grandes intérpretes se dá com aqueles que tocavam outros instrumentos além do violão. De certa maneira, se viermos lá do início do século XIX, todos faziam alguma coisa fora o viola. Carulli fez um método de canto, com acompanhamento de violão. Sor era pianista e era cantor. Giuliani tocava violino ou flauta, devia cantar também muito bem. O Tárrega tocava piano, Llobet tocava piano muito bem, Segovia, enigma, John Williams toca violão, Julian Bream toca violão, Brouwer tocava violão muito bem e conhecia os instrumentos a fundo, tocava percussão também, o Paul Galbraiht toca piano muito bem. Ele toca uma Córdoba de Albéniz perfeito no piano, não toca um virtuosismo, mas uma Córdoba ele toca. Aliás ele estudou piano antes de estudar violão. Eu não, eu só estudei violão. Deveria ter estudado um pouco de piano, deveria, mas não estudei, me arrependo hoje de não ter estudado. É uma tese que eu tenho.

9 – Considerando os aspectos visuais, auditivos, cinestésicos ou lógicos, como procede em relação à visualização. Acredita haver uma hierarquia de importância?

Para mim o mais importante é o auditivo, acho que o grande conflito com o mundo hoje para mim é esse excesso de informação visual que desconcentra tudo... é curioso. Quando apareceu o vídeo cassete, eu estava louco para ver, poxa, finalmente vou ver o Claudio Abado reger, vou ver o Segovia tocar, vou ver o Michelangeli tocar. Eu vi os irmãos Abreu 3 vezes, pelo menos vi e o Sérgio solo algumas vezes. Aí foi aquela febre de devorar tudo que vinha de imagem que eu só ouvia nas gravações e um ou outro raro concerto que eu via ao vivo, porque nessa época de estudante não tinha tanto concerto em São Paulo como tem hoje, principalmente concertos internacionais. Eu me lembro quando a orquestra de Cleveland tocou em 1975 em São Paulo, havia anos e anos que uma orquestra internacional não tocava em São Paulo, ou pelo menos que eu não conseguia entrar porque caríssimo e aquilo foi uma cacetada. O programa era "A escola do escândalo" do Barber, "Mandarim maravilhoso" de Bartók e a "1ª sinfonia" de Brahms. Curioso que hoje, depois dessa onda... eu não gosto do youtube, mas uso muito para ver algumas coisas, (mas você não gosta por qual motivo?) Não sei, qualidade do som, mas enfim (às vezes o vídeo tem algumas coisas boas) tem, é! Então, eu queria ver os caras, queria ver o Rubinstein, queria ver o Claudio Arrau, o Glen Gould. Tenho um monte de ídolos totalmente polos contrários, foi uma febre de ficar vendo a imagem dos caras, aí depois parou. Hoje eu compro mais CD do que DVD, ainda não me habituei com a coisa de comprar música na internet, porque a loja de disco para mim é uma escola. Eu ia nas lojas de disco em São Paulo, de LP e olhava tudo de todos até da tuba eu olhava para ver o que era (risos). Sempre fui um fuçador compulsivo (risos). Aí parou. Voltei para imagem de novo e tal, mas por exemplo DVD para mim é para ver ópera ou então alguma coisa para violão, que é um documento, uma imagem que vai virar documento no futuro. Aí, sim, eu pego por aí.

10 – Como você procede no ensaio mental? Que fatores entende que dificultam o ensaio mental?

Ah, sim, eu tenho essa coisa de pegar a partitura, me colocar no sofá e ficar olhando. Fico olhando se não tem nota errada que estou tocando. Outro dia descobri no "Tema e variações" do Berkeley, duas notas erradas, que eu tocava errado há anos e anos e aquela coisa que bate no ouvido, enfim. (é como um check up da partitura?) Sim, mas também aquela coisa de você reger a música como se fosse uma orquestra, imaginar o fraseado. Pega o lápis e divide os motivos, passo um lápis bem fraco, dependendo da necessidade de uma estrutura maior ou menor, eu vou fazendo isso. Antes eu não dedilhava nada, hoje eu dedilho todas as notas, tudo; ou pelo menos não tudo, mas, por exemplo, de mão direita, o dedo que tenho começar tenho que dedilhar, tenho que usar aquele dedo naquele lugar para dar certo meu dedilhado. (você fala dedilhar é notar na partitura, certo?) Sim, notar na partitura, mão esquerda bem mais rigoroso, mão direita menos, ou trecho de mão direita que é muito complexo que você precisa dedilhar tudo mas, por exemplo, o ponto inicial - eu tenho que ver qual é o dedilhado mais lógico e com que dedo começa.

11 – Acredita que estudar mentalmente possa otimizar o tempo de preparo de uma obra? Por quê?

Sem dúvida, mas eu não faço isso, eu só estudo com a partitura, direto com o violão, sempre com o instrumento, partitura e instrumento junto, nunca tentei fazer o Gieseking de estudar mentalmente, li o livro e li outras coisas sobre isso, mas eu não faço isso, não é o meu cotidiano, não é a forma com que eu me habituei a fazer. Só estudo mentalmente depois que a música está totalmente na cabeça. Acho que meu ouvido não é tão apurado, não tenho ouvido absoluto, nem ouvido relativo, foi bem mal treinado no começo, sempre foi difícil para mim recuperar esse estudo de treinamento aural.

12 – Como descreveria seu processo de memorização? Faz uso de alguma estratégia específica?

Não, vou tocando a música até memorizar, até sair tocando. Em algum momento, ela vai começar a sair, não me preocupo com isso, curioso que antes eu decorava rapidamente, hoje demoro muito para decorar, levo muito mais tempo para decorar, mesmo com um estudo mais rigoroso. (Você tem ideia dos motivos?) *O fator idade pode ser mas, quando você começa a estudar com mais rigor, demora mais.*

13 – Como você descreveria o processo de recordação de uma obra que você tocou há alguns anos e voltará a tocar?

Olha, às vezes, a obra vem inteira e, às vezes, não vem nada. Preciso pegar a partitura e começar a estudar tudo outra vez, geralmente faço de forma espontânea. Vou tentar tocar, quando ela vem inteira, ótimo, mas tem horas que não vem, principalmente aquilo que eu toquei só uma vez na vida há muito tempo atrás. Aí eu tenho que recomeçar. Lembro de uma ou outra coisa, mas com a partitura vem rápido. Por exemplo, Partita do Dodgson eu toquei em 1979, depois nunca mais toquei e um dia eu estava na casa do Marcelo Kaiath e tinha um CD do Williams onde ele toca a Partita do Dodgson, que é uma gravação maravilhosa, e ouvimos a obra, mas essa não conseguia lembrar nem a primeira... foi uma partitura que eu decorei muito facilmente e comecei a reestudá-la e não consigo decorar mais. Passaram muitos anos e é uma música mais complexa, essa já não veio. (tem o processo de cada obra também) *Exatamente, Noturnal do Britten eu já toquei mais, agora mudei o dedilhado inteiro, quero voltar a tocar. A neura de mudar o dedilhado, de controlar me fez reestudar tudo e ainda não decorei. Estou quase decorando* (e nesse processo assim, respeitando o tempo?) S*im, respeitando o tempo absolutamente, é muito variado isso.* (eu fiquei um pouco curioso com isso, quando que você sente que é o momento, que está pronto para levar a público?) *Acho que para mim nunca teve o momento ideal para levar em público (risos), nenhuma obra, quer dizer, uma obra grande e complexa, mas eu sinto a necessidade de levá-la, mesmo não estando o processo todo dominado de forma completa, isso nunca aconteceu comigo. Faz muito tempo que eu não toco um recital de violão solo, mas hoje eu tenho pelo menos quatro programas de concerto prontos na cabeça para tocar a hora que eu quiser, de cor, que eu pego qualquer música e saio tocando, está assim pelo menos decentemente para chegar no palco e tocar. Isso eu tenho hoje, antes para mim cada concerto era uma coisa, hoje, não. Hoje eu tenho necessidade de fazer uma retrospectiva do meu repertório. Tem por exemplo as obras que toquei somente uma vez na vida que gostaria de tocá-las. Tem obras que jamais vou repetir, por exemplo, a suíte em Mi menor. Já toquei muito em uma determinada fase da minha vida, mas acho que ela no violão não funciona, não dá certo, cheguei a essa conclusão. Então já não sinto necessidade de tocar essa obra, mas a suíte de alaúde que é a 5ª de violoncello, essa eu estou voltando a tocar, depois de 20 anos sem tocar e foi assim, rapidinho! Toquei a música inteira e pensei: "eu tenho isso na mão" e não sabia.* (acha que isso tem alguma relação com o fato de teus alunos tocarem essa obra?) *Às vezes sim, por exemplo, Suite compostelana, eu tive 2 alunos que apresentaram TCC dela.Eu nunca tinha estudado ela, sempre achei uma peça difícil de tocar em público porque ela tem um prelúdio e depois tem 3 peças lentas e depois tem uma dança que não é muito brilhante, mas chegou um momento que senti necessidade de tocar isso, principalmente depois que eu fui para Barcelona. Eu me envolvi com a atmosfera da cidade, a arquitetura e o passado dela e o Mompou é um personagem daquela cidade. Eu já tinha tocado a canção e dança 13 que eu gosto muito e encontrei com o Carlos Trepat, que é um cara que tem a minha idade, um gentleman, um sujeito finíssimo, toca nos Torres, a erudição completa e eu tive dois, três dias conversando com ele sobre violão e essas coisas todas, e ele é muito fissurado no repertório romântico, no Llobet. Então eu comecei a ficar atraído, já era atraído pela música pianística do Mompou, que eu acho uma maravilha, já tinha escutado muito atentamente, e a necessidade de tocar veio e toquei agora no Festival de Poços de Caldas lendo, precisava tocar de qualquer maneira.*

14 – Tem o hábito de visualizar o momento da performance, imaginando-se no palco? Caso sim, no que isso contribui para a performance?

(questão não respondida)

15 – Costuma pensar algo específico nos segundos que antecedem a performance de uma obra em público? (como preparação?) Caso sim, exemplifique.

Eu gosto de tocar os primeiros compassos antes de entrar no palco. Isso atenua a dúvida do que vai acontecer (risos). Eu nunca sei o que vai acontecer no palco, por mais bem preparado. Eu tive uma experiência em São Paulo no Movimento Violão.Eu gravei um concerto ao vivo e acho que foi um desastre, porque foi o concerto para que eu mais me preparei na vida e o resultado foi um desastre. Eu tenho um certo pavor de gravações ao vivo. Eu não gosto de grandes rituais antes do concerto, gosto de ficar quieto, calmo, ficar com o violão na mão, sempre conferindo a afinação e tocar os primeiros compassos, os 3, 4 primeiros compassos de cada peça antes de entrar no palco. (e no momento que sentou para tocar a primeira peça?) Aí eu tento me concentrar no que estou tocando. Às vezes, até conto o tempo mentalmente, por uma questão de segurança, para não sair correndo ou coisa assim, controla a ansiedade, mas é curioso, pois no palco às vezes eu começo a pensar em coisas da vida (risos), desde a coisa mais banal. Não posso esquecer de colocar gasolina no carro ou de comprar o pão de centeio (risos) (é um pouco o processo que acontece no estudo...) *É o normal se distrair, para quem tem uma personalidade que se distrai muito como eu, enfim.* (é a próxima pergunta...)

16 – Durante a execução o que vem a mente? costuma apoiar-se nas representações?

Não, só na música que eu estou tocando, pode acontecer de a cabeça viajar para outro lugar, mas aí eu tento apagar e voltar e tal... às vezes eu tenho um certo susto físico, parece que alguma coisa lá dentro fala acorda.

17 – Na sua atuação docente, costuma utilizar dessas ferramentas? Como aborda isso com os alunos?

(Isso você falou lá no início...) *Não, o assunto é puramente técnico. Eu tento passar a eles que procurem se concentrar ao máximo, procurem focar ao máximo no palco, procurem descansar antes de tocar, fazer uma rotina no dia da apresentação tranquila, buscar serenidade interior, mais isso, pisar mais firme antes de entrar no palco, nada de superstições, pé esquerdo, pé direito, nada disso, pisar firme para ter uma atitude positiva, mais isso.* (você está falando especificamente do momento da performance, e durante o processo de estudo, até em aulas, lembro que no início da nossa fala você comentou que às vezes usa uma referência para ficar mais claro uma ideia musical, a associação com alguma ideia) *Ah sim, primeiro tento... busco falar, por exemplo, sobre algum instrumento essa melodia pode ser tocada numa flauta, imagine isso... sempre lidando com imagem musical, com coisa extramusical, só se vier na cabeça, se não tem outra alternativa. A preparação do aluno é sempre essa coisa da atitude positiva, de entrar com confiança, de não se deixar levar por um esbarro, ... acontece.*

18 – Acredita que o processo de representação é uma ferramenta que favorece o violão em relação aos outros instrumentos?

Não sei se em relação a outros instrumentos. Acho que isso é uma coisa muito pessoal, cada um tem a sua rotina e as suas manias, suas necessidades. Eu gosto de tocar os 4 compassos, às vezes eu esqueço de fazer isso, mas é muito pessoal e do momento. Tem algumas pessoas que conseguem se manter... acho que o Eduardo (Fernández) deve ser assim, um cara que nada o afeta para entrar no palco, para mim não, eu sou um cara meio sensível, sabe. Barulhos... é engraçado, às vezes eu estudo com a TV ligada e às vezes eu desligo mas, quando eu vou entrar no palco, qualquer ruído estranho me distrai, incomoda, eu preciso estar calmo, eu preciso ter um ambiente tranquilo, esquecer dos problemas da vida, não colocá-los ali de jeito nenhum. (se pensarmos no instrumento, você acha que tem diferença, para um pianista que visualiza o movimento ou enxerga uma intenção musical para um violonista? É possível traçar essa relação, que um seria diferente

do outro em algum sentido?) O violão é um instrumento em que você trabalha numa sintonia fina muito menor que no piano. Você não tem necessidade fazer movimentos tão grandes quanto faz um pianista, saltar de uma região a outra do piano ou cruzar os braços, há um apelo visual. Eu gosto de ver pianistas, quando vou assistir recital, eu gosto de ver a mão do cara, mas não sei, o violão é uma coisa menos. É difícil num concerto de violão, nos dias de hoje, a platéia se impressionar com os violonistas, porque às vezes você não faz ideia do que o cara está fazendo, você está sentado na última fileira do auditório e vê um violonista, você não está enxergando o que ele está fazendo, não sei... faz a pergunta de novo. (a pergunta é se você acredita que o processo de representação é uma ferramenta que favorece o violão em relação a outros instrumentos?) Você diz em relação a movimentação corporal, movimentação corporal basicamente? (Seria um tipo, talvez o mais forte) Não sei, basicamente não, mas, às vezes, quando você está tocando em público você sente necessidade de fazer algum movimento para relaxar ou para liberar energia, para nós é muito difícil, porque o nosso campo de ação é pequeno é(?) a conjugação de você com o instrumento, com a obra e com o espaço, que resulta na questão de você ser o seu próprio espectador, essa integração de obra, o seu instrumento e o espaço (Uma questão final: esse processo de namorar a obra antes, que tu falou no início, tu acredita que isso já constrói a tua interpretação?) *Já claro! E outra coisa, eu só concebi a Sonata do Tedesco com a interpretação do Segovia, durante anos e anos e anos, agora eu vou fazer a minha. Eu paro de ouvir, esqueço e tento construir a minha, 5 bagatelas do Walton com o Julian Bream é tão carismático é tão brilhante, envolvente que você não sabe como fazer a sua, ou o Julian Bream tocando a Rossiniana. Você não consegue uma saída de fazer alguma coisa que não seja próxima e tão convincente.*

6.4 – Entrevista com Mario Ulloa – Goiânia, 31/03/2014

1 – Breve histórico de formação, áreas de interesse e atuação.

Minha trajetória é de raízes populares, totalmente. Dos meus irmãos eu sou o caçula, todos irmãos e irmãs faziam alguma coisa ligada à música popular, minha mãe tocava, eu nasci num meio assim.Eeu não lembro quando comecei a tocar o violão, meus irmãos mais velhos contam que com 4 anos eu já andava tocando acompanhamento de acordes, eu sempre digo assim, você lembra quando começou a falar português? Eu também não lembro quando comecei a tocar o violão. Então eu tocava tangos, boleros, músicas que vinham do México, de Cuba, Venezuela, Colômbia por causa da língua e na época a televisão, pelo menos na Costa Rica, não tinha ganho todo espaço que tem hoje, por isso a rádio tinha um papel fundamental, essas coisas de meus irmãos mais velhos e por ser uma família do interior, todo mundo se conhecia, não havia esse negócio de prédio alto, de apartamento, era tudo casas, e onde tem músicos, chama músico, então quase todas as noites tinha alguém que fazia música em casa, vizinhos que tocavam. Meu pai era alfaiate, esses centros, barbearias, alfaiates é sempre um ponto de encontro de gente que fica aí conversando, contando piada e tal... essa é minha origem, lembro de uns tios que tocavam muito bem, lembro deles tocando músicas que eram mais complicadas. Aos 10 anos me colocaram numa escola para estudar música formalmente, com solfejo e tudo, é uma escola especial que tinha aula de manhã normalmente, se chama Conservatório de Castella, aulas normais de matemática e essas coisas e a tarde virava uma escola de artes, tínhamos aula de teatro, dança, música, artes plásticas, passávamos por várias, eu participei de peças de teatro, tinha pianos disponíveis, toquei piano, sanfona, baixo, tinha grupos, era um caldeirão de artes, a maior parte dos artistas da Costa Rica passaram por ali, e eu fiquei 6 anos até que entrei na Faculdade para fazer música. Sou formado em música na Escola de Artes Musicales da Universidade da Costa Rica, ali estudei composição também, tinha essa "coceira" da composição e trabalhava com arranjos também. Havia um grupo chamado "Movimiento nueva cancion latinoamericana", que envolvia diversos países e participavam músicos importantes como Mercedes Sosa, Sílvio Rodrigues entre outros. Nesse grupo da Costa Rica eu fui diretor musical e fazia os arranjos, foi uma experiência muito rica, pois tocávamos para plateias imensas e todos dançavam. Se eu tivesse feito só música erudita, não teria sentido o que é isso. Quando me formei, fui para a Europa e entrei para o Conservatório de

Colônia e estudei com Eliot Fisk, durante todo período que estive por lá e se tornou uma referência muito forte para mim, pois eu nunca tinha visto alguém tocar como ele. Eu fui o primeiro formado na Universidade, não tive uma grande formação violonística na Costa Rica, pois o violão como conhecemos é muito recente por lá, tinha algumas deficiências que fui aprimorando. Mas a experiência com Eliot foi incrível, pois convivi muito com ele, a sua capacidade de fazer coisas, de ler, ele tem um monstro dentro de si fazendo arte. Ele tem uma orquestração dentro de si e isso me impactava muito, tinha ideias diferentes, então foi uma coisa muito forte para mim. Depois tive muitas experiências em Master classes como aluno com diversos professores e a experiência com outros músicos. Acompanhei, no aspecto popular, muitos cantores e tenho tocado com muitos outros músicos de vários instrumentos, flauta, clarineta, cordas. Essa última experiência tem sido fantástica, o duo com Daniel Guedes (duo de violão e violino), de um aprendizado que nem posso explicar. Tenho escutado coisas que nunca sabia que existiam, tipos de vibrato, por exemplo. Também estou me dedicando à composição e orquestração e hoje pego uma partitura e vejo coisas que não via há muito tempo. Tenho tido experiências muito ricas fazendo arranjos. No duo, faço todos os arranjos. Tinha feito um CD só de músicas de Caymmi com arranjos meus também. Algo importante a dizer é que meus diplomas europeus não foram considerados aqui no Brasil, nem como mestrado, nem doutorado. Mas cheguei aqui quando estava iniciando a primeira pós-graduação em música do país, e cursei os 4 anos do doutorado e sou o primeiro violonista formado no Brasil.O primeiro é Daniel Wolff, mas ele fez nos Estados Unidos, então depois do Daniel, eu sou o primeiro, digamos "made in Brazil". (risos) A formação possibilita experiências muito ricas, como participar de defesas, se aprende muito vendo, orientando. Por fim, outras experiências boas são os resultados com os alunos de violão, fazendo contas, estou chegando a quase 50 alunos formados em violão, e as experiências de dar aula em muitas instituições, dentro e fora do Brasil, isso também é muito rico, porque vou acompanhando também o próprio desenvolvimento do violão, que é vertiginoso. Eu acredito que um título é apenas uma chave, um diploma, mas é o conjunto de experiências que permite esse amadurecimento.

2 – Quais são os procedimentos iniciais no contato com uma obra nova?

Hoje ou antes? Porque antes eu pegava e lia com o violão... é porque depende de que situação é... eu vou pegar uma peça porque estou dando aula e nunca toquei ou é uma peça que eu quero estudar, que eu quero tocar? (seria para tu tocar). A gente vai desenvolvendo um negócio chamado "olhômetro", nem sei quem inventou esse termo, mas acho tão engraçado, você aprende muito mais isso em composição do que em interpretação. O olhar do compositor é diferente. A gente olha como violonista, essa parte aqui é mais difícil, como é que vou resolver, o compositor não está pensando nisso. A gente vai vendo como manchas diferentes, com uma visão muito mais ágil e isso ajuda muito porque não vai logo com essa pressão de que isto tem que resolver. Então eu tenho uma leitura razoável, não é excepcional. Então eu pego uma peça e também gosto de senti-la nos dedos, as duas coisas, a parte visual, que pode durar 2 segundos, depende de quantas páginas, porque o olho é mais rápido hoje do que há 20 anos, como falava, e depois ir sentindo e vou vendo o que tenho que trabalhar e o que não. Já tive situações em que tive que montar uma peça muito rapidamente. Então você tem que criar estratégias para isso, outras não, outras você vai degustando como quem vai mastigando devagar. São atitudes diferentes, onde você toca, para quem você toca, que tipo de público, estudar para gravar, por exemplo, é completamente diferente. Os microfones são terríveis, eles não perdoam nada, a não ser que você tenha a alegria de ter um estúdio em sua casa, eu não tenho, onde você pode estudar muito próximo da realidade de gravação. Quando você entra num estúdio, você escuta coisas que em casa não escuta. Outro dia estava gravando não sei o que e fui fazer um acorde de lá maior e quando levantei os dedos, só o ar que provoca já... Então você tem que ver como vai tirar os dedos, jamais vai fazer isso num teatro, isso não interessa, o ouvido não percebe, mas o microfone esta aí pra isso, são atitudes muito diferentes. Talvez esse seria um assunto, desenvolver essa capacidade de ir se adaptando, você estava ouvindo agora, por exemplo, aquele C. Eu diria que você ouviu diferentes violonistas, porque umas escalas são apoiando, rachadas de propósito e outras coisas são com menos unha ou

quase sem unha. Esses detalhes me parece que contam também. (o que mais me chamou a atenção foi aquele da harpa que tu simulaste, impressionante...) aí é outra história, tem que pensar. Vai na região aguda e aproxima os dedo. Em outras, você abre e outras a mão vai com mais pressão e outras sem pressão, mas sair de uma situação para outra é um controle também. Antes, por exemplo, fui obrigado a mudar muito a minha mão direita, que é meu calo. Eu nunca tive problemas com a esquerda, mas a direita, sim, unha, dedo, tamanho é horrível para mim. Até hoje eu sofro muito com isso; testei muitas coisas e a minha natureza me diz que não é para mudar e se desfazer, é para ir criando um leque maior. Então a minha mão funciona hoje com muitas posições diferentes. Eu vejo hoje violonistas, tudo limpo e perfeito, mas a mão parada... são tudo "aqui", claro é seguro, o que eu faço é arriscar muito, às vezes sai, às vezes não sai, mas me agrada. O importante é que cada um se sinta bem com o que faz. (tu falaste de uma questão de como era antes...) antes era muito mais como um "peão", vai tocando e tocando, hoje entendo mais rapidamente o que eu quero, muito mais, o leque de possibilidades se ampliou. Então eu sou muito mais esperto, muito mais "malandro" do que antes. Antes, por exemplo, estava tocando Bach e vejo semínima ou lá no início quando era muito garoto e não tinha noção das coisas eu não me dava conta de que estava tocando, digamos uma duração indevida, depois me preocupava por tocar como estava escrito, também não era o caminho. Hoje eu tenho um ouvido que me diz que a duração das notas é tudo relativo, depende de que contexto está usando. Isso muitas vezes facilita as coisas, por exemplo, antes eu via uma pestana, o editor colocou uma linha de 1 compasso, eu fazia a pestana inteira, Hoje eu sei que não é assim, que a partitura é apenas um guia, que vai depender muito mais da minha experiência, da minha esperteza para resolver coisas. Há pessoas que pregam que o repertório segoviano é intocável em termos de dedilhado, porque foi escrito para ele e tal... eu não concordo com isso e é uma linha de pensamento diferente. Antes na educação era terrível, ou você fazia o que o professor dizia ou você estava "lanhado". Eu, ao contrário, cada aluno meu toca diferente e deixo. Vai ter aula... aprenda e traga para nós, me parece que é assim que se constrói de uma forma um pouco mais aberta. Então hoje é diferente a minha forma de ver uma partitura.

3 – Utiliza algum procedimento analítico padrão?

Olha, a gente vai entendendo muito mais rápido. Eu vejo, por exemplo, onde está um motivo, um tema, como a coisa se desenvolve, a questão da forma também. Isso se vê e acho importante que se saiba de que se trata a peça. Como te falei, o olhar também, e o ouvido. Você sabe que também quando dou aula estou sempre a procura de imagens, de imaginar onde você está, o corpo participa, eu não fico parado, a voz participa, o tom da voz, o mais alto, tudo é mais visceral do que uma fala distante. Eu gosto muito de me envolver no que estou fazendo, então imagens mentais, pense que você está em tal lugar, estimula a criatividade. Eu acredito muito no corpo, não tem como não me ver, fisicamente, sem estar atrelado ao que eu estou pensando. Não é suficiente para mim, tocar uma frase apenas porque eu a estudei em termos de sonoridade, dinâmica, articulação, para mim tem que haver alguma coisa a mais, por exemplo, composição, pode ser também, mas eu não fico "aah" vou compor agora, (e essa concepção do arranjo tu também levas para composição? Funciona parecido para ti?) Sim, funciona parecido, claro e me parece que também na peça, ao tocar, ao interpretar, foi bom você ter ouvido um pedaço desse CD, porque você vê climas diferentes para cada uma das músicas. O que seria fazer música? Por que a gente faz música? Por que a gente faz arte? Faz arte para ficar sozinho num quarto para si mesmo? Será que é essa a ideia? Não sei, eu penso que a gente faz arte como uma vontade interna de se comunicar. Não tem necessariamente que ser com outras pessoas, mas talvez com o universo, quem sabe. Qualquer que seja a ideia que você tenha do universo, somos pessoas em contato sempre, sempre. Então se você toca uma música, há de lembrar simplesmente, que as músicas foram compostas em situações diferentes e que nada custa você tentar pelo menos imaginar, se contextualizar, se posicionar... estados de espírito eu diria, sem entrar em questões religiosas, mas nós temos estados de espírito diferentes. Um domingo a tarde, por exemplo, não é igual a uma sexta feira à noite, uma situação depois de uma comida pesada não é a mesma... você vê um acidente que provoca alguma coisa, você vê alguém gritando, alguém se beijando, alguém

amando, tudo isso vai mexendo com nossos estados de espírito; se você está muito estressado e começa a ouvir Bach, sua vibração muda. Se você está muito deprimido e coloca uma salsa, alguma coisa acontece com seu corpo, estava observando isso. Por exemplo, coloquei para ouvir "Amor em paz" e depois coloquei "Czardas", a sensação corporal, não estou dizendo intelectual, não estou dizendo a percepção, essa analítica que você está me perguntando, estou falando a primária. Se estamos falando de música tonal, por exemplo, a sensação que te dá com determinados acordes quando se entrelaçam, porque um acorde sozinho, talvez não, mas em relação aos outros... ou a própria repetição de um acorde. Por exemplo, Música Ricercata de Ligeti, baseada numa nota, é um Lá, um lá em várias oitavas, mas o ritmo vai mudando, são como 2 minutos de música. Isso cria uma coisa no corpo, outra também, Stanley Kubrick usou também 2 notas naquele filme " De olhos bem fechados", são 2 notas, mas elas são capazes de criar uma série de estados de espírito. Eu não digo que o teu estado seja o mesmo do que o meu e a gente está sempre interpretando e o ouvinte que está lá está sempre interpretando, mas eu vou ao palco com um repertório porque eu quero me comunicar com as pessoas, é por isso que vou ao palco. Então eu tenho que me perguntar que tipo de sensação eu quero dizer? Onde eu quero te levar?

4 – Tem o hábito de estudar sem o instrumento? Caso sim, como é sua abordagem?

Sim, mas não de forma planejada, metódica. Eu não gosto dessa idéia de planejamento, eu não sou uma pessoa planejada, nunca fui metódico no sentido de agora vou pegar 5 minutos e ler tal coisa, com cronômetro, agora vou me dedicar a uma análise... não, eu vou fazendo de uma forma um pouco mais espontânea, se quiser eu faço, mas é como ir contra minha própria natureza. Se eu tivesse que trabalhar de 8 da manhã até as 5 da tarde todos os dias... não é assim que eu fuciono, vou sempre mudando, mas se tiver que fazer, faço. Por exemplo, se tenho que memorizar uma peça, tenho que me concentrar em certas coisas. Eu gosto muito de estudar devagar, estudar lento, passar a música lento, não só para aprendê-la no sentido geral da coisa, mas sim para senti-la bem porque se estou tocando uma música, é porque eu gosto. Não vou tocar uma peça que não me agrada. Então se está me agradando, eu tento ir tocando e imaginando, por exemplo, digamos, o dedilhado. Pensar sobre o dedilhado é uma coisa muito gostosa, possibilidades e estou em contato com isso direto por causa dos meus alunos. Os que estudam sempre comigo, durante um período longo, como aqueles que me conhecem em algum festival, tocam uma peça e sou confrontado com determinado dedilhado que eu vejo que não está funcionando para ele. Nessa situação, eu preciso pensar que opção que tem. Eu me lembro de Eliot que me dizia que tocar violão é mais ter uma "caixinha de truques", um monte de truques. Quanto mais truques você tiver, mais fácil, não é pelo caminho... você vai ter que estudar, estudar e repetir e vai sair, prefiro pensar nessa ideia não vai por aqui, vai por outro lugar.

5 – Utiliza-se de representações mentais (visualizações)?

a) Enxerga mentalmente a partitura?

Eu posso vê-la, eu a vejo. Isso faço com muita facilidade, por vários motivos, primeiro porque meu ouvido harmônico é desenvolvido. Normalmente se você está tocando uma música tonal eu acompanho os acordes, eu os ouço imediatamente. Então isso me dá firmeza, a minha parte rítmica eu considero que é boa também e, como tenho trabalhado muito com arranjo e composição, eu escrevo muito facilmente. Se você canta uma melodia, eu vou nela rapidinho, muito rápido, a harmonia também e o próprio ato de escrever, antes quando era na mão, agora que é no Finale, eu monto uma partitura rapidíssimo, com todos os aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos e eu sinto que isso me dá muita facilidade para me relacionar com o texto, com a parte escrita, porque já escrevi muita música. Eu sou muito meticuloso, por exemplo com essas partes de orquestrações, se eu te entrego uma partitura, praticamente não tem erros, porque eu reviso, reviso, coloco em pdf e encontro um erro, refaço, coloco outra vez em pdf, não vejo, imprimo e quando imprimo aparece outro erro. As pessoas que me conhecem mais de perto ficam piradas porque tenho essa obsessão pelo perfeccionismo, não sou perfeito, mas sou perfeccionista ao

máximo, pelo menos com essa questão de partitura escrita, articulação, dinâmica, o tamanho da fonte, a direção das hastes, tudo ficar o mais claro possível. Enfim, reviso milhares de vezes, imprimo no pdf que é diferente do finale e me parece que isso influencia no meu trabalho com o violão. (nesse momento o entrevistado liga seu notebook e mostra exemplos de partituras editadas por ele. Isso faz com que eu decore melhor. Também dando aulas se aprende muito, uma coisa é você estar na berlinda, que é quando você está tocando e outra coisa é quando você está fora ouvindo. Você aprende muito ouvindo os alunos.

b) Enxerga mentalmente os movimentos necessários a execução?

Menos, isso menos, é muito mais intuitivo. Eu estudo, por exemplo, como te falei a mão direita para mim é um calo sempre. Se vou tocar em concerto, tenho que fazer seções importantes para localizar certas coisas, os translados, a velocidade nem sempre funciona, mas também eu deixei de ser um violonista concertista solo há muito tempo. Antes sim, na época que estudava muito. Essa é outra questão, se você está em contato com o público com muita frequência é tudo muito mais fácil, mas se você fica 1 mês parado sem tocar, sempre dá aquela angústia e essa angústia acaba atrapalhando, essa relação com o público conta muito.

c) Tem o hábito de associar intenções musicais com imagens e ou sensações?

Sensações sim! É indissociável para mim. Não consigo fazer música sem sentir alguma coisa (lembro uma máster class que tinha uma seresta, aliás dizia "seresteiro" na partitura) deve ter sido Mignone, (Isso!) o estudo número 1 do Mignone, (lembro que naquele momento tu paraste para refletir, o que é seresteiro, o que é uma seresta?) e talvez cantamos e tudo (risos). Você fala a palavra e imediatamente eu penso nisso. (e eu acredito que isso modificou a forma como a pessoa passou a ver o estudo, mas claro que ali estava um elemento explícito na partitura – seresteiro - mas cada um pode entender de um jeito o seresteiro também) Claro, claro! (me lembro das tuas aulas sempre com essas referências também, por isso também eu quis te entrevistar porque tu pensas e utilizas essas coisas)

d) Utiliza-se de artifícios extramusicais?

Aí, por exemplo, o fato de estar numa condição de seresta, o que você está fazendo, está paquerando, está cantando. Eu fiz muita seresta quando era criança, então venho de uma tradição de cantar na rua de madrugada, cantar para meninas e tudo, mas, sim de fato há situações, como não imaginar que você está numa festa ou numa igreja fazendo uma prece, uma concentração, num funeral ou as situações da vida. Agora não é que isso faça, digamos, você tocar melhor ou porque você com isso pode se embananar todo, erra tudo por estar pensando que estava numa praia, cheio de mulher e na hora do "vamo ver" erra e vira qualquer coisa. (dá o efeito contrário) sim.

6 – De que maneira a representação auditiva de uma peça (ouví-la mentalmente com toda riqueza de detalhes sem necessitar do violão) pode auxiliar na melhora da performance?

Sim, melhora, claro que melhora. Eu não vejo como não melhorar, você pode ver qualquer coisa, é uma forma de interiorizar. Para nós, que temos o privilégio de termos a visão, outras pessoas não a tem, mas nós que somos privilegiados com isso, se você está em qualquer lugar, na sala da sua casa, você fecha os olhos e vê tudo com a sua imaginação. Por exemplo se eu te peço, Maurício, fecha teus olhos e me veja pequeninho, do tamanho de um polegar, todo meu corpo, você fecha seus olhos e é completamente capaz de me fazer de 1 polegada. Como também, se eu te digo, me afasta com tua imaginação, leva meu corpo lá para o fundo, a gente faz tudo isso, me engorde, me engorde 20 quilos, me veja gordão, me veja magro, me veja jovem, me veja morto, me veja tudo que você quiser, a nossa capacidade de imaginar, porque temos contato,... O que não podemos imaginar é aquilo que não conhecemos, por exemplo, imagine o infinito, imagine o último número

possível, porque você sabe que não existe, a gente não pode imaginar uma coisa que... imagine o universo, o tamanho. A gente tem no máximo uma visão de uma galáxia que a gente viu por aí que dura assim e tal, mas de resto não porque é aprendido. Igual me parece com a música também quando você trabalha sonoridade. Imagine que você está tocando para 3 pessoas, mas agora imagine um lugar que tem 500 pessoas, a sua atitude muda completamente. Uma coisa é você estar tocando sozinho numa sala ótima e outra coisa é você tocar num lugar aberto onde tem... Essa semana, por sinal, estava tocando com Barbosa-Lima que foi na Bahia, aí tocamos juntos, mas era uma condição completamente contramão, porque era um lugar aberto, passavam carros e tal... depois veio um sanfoneiro e tocou, são coisas que fazem parte da profissão de músico.

7 – Relaciona emoções com determinada intenção ou evento específico?

Emoções... com o que, por exemplo? (com uma intenção musical) a minha emoção com uma intenção musical, ou seja, eu não consigo tocar um instrumento sem estar sentindo alguma coisa, alguma coisa eu estou sentindo. Agora o difícil é que, às vezes, temos palavras pré-fixadas, como por exemplo, paixão, amor, tristeza, melancolia, tudo, mas não sei se temos palavras para todos sentimentos, eu não sei, e as vezes você sente alguma coisa e não sabe o que é. Às vezes, você entra numa sala e sente alguma coisa só por estar nessa sala, não sei se é alegria ou paz ou o que for... não tem nem que ser, mas sente alguma coisa, você toca um instrumento, tem a corda... você mesmo, tem dias que está um pouco melhor, tem dias que não está tão alta a performance, então você sente, é claro, como não sentir? Sente. (mas para você é algo deliberado? Por exemplo, se uma obra precisa de uma melancolia, uma tristeza, você associa isso com uma frase? Ou o simples fato de tocar aquilo já vem intuitivamente?) Não, porque veja, o estudo que você faz de uma obra não adianta você dizer que tem 2 compassos e meio ou que está no registro agudo ou no registro médio, não é porque a peça tenha um crescendo, quer dizer que vai para um clímax, você pode criar perfeitamente um clímax exatamente ao contrário, por um decrescendo. Então não existe uma fórmula para dizer que uma determinada ação vai provocar um determinado sentimento. Isso não existe, para mim! Agora há atitudes que você vai tomar, por exemplo, às vezes um fortíssimo pode causar um impacto muito grande, mas, às vezes, ele pode destruir a intenção. Às vezes, em uma nota existe muito mais transcendência do que estar fazendo... então a gente estuda uma peça, você analisa, vê as suas possibilidades para tentar levar isso às pessoas, a persuadir as pessoas. Eu subo ao palco e tento fazer com que as pessoas entrem no meu transe, na minha onda, porque eu vou tocar Bach, por exemplo? Só para demonstrar que eu sou capaz de tocar polifonia? Não, deve se por outro motivo, por que eu toco uma peça contemporânea? Ou uma música brasileira, popular ou o que for? É por alguma razão, entende? (sim)

8 – Costuma associar os diferentes timbres do violão com outros instrumentos?

Sim, muito! Claro, quando estudo, quando vejo a partitura, quando pego um Sor, eu vejo um quarteto de cordas aí (cantarola Sor), você orquestra isso, posso orquestrá-lo para uma orquestra grande, para um quarteto de cordas ou para uma camerata ou depende do que eu quero. Isso para mim é fundamental. A imaginação dentro do próprio universo musical, sem ter que imaginar que você está num riacho, você pode só ouvir os timbres, já é fantástico, de cada instrumento. Como eu lhe dizia antes, as experiências de compartilhar com outros instrumentistas são super enriquecedoras, tudo isso vem na hora, são as estratégias que crescem, as malandragens que isso te dá.

9 – Você ensaia sobre o processo de visualização? Caso sim, como é o procedimento considerando os aspectos visuais, auditivos, cinestésicos ou lógicos?

Não, não. Eu diria que a princípio, auditiva, acabei de falar instintivamente que não, mas pensando, no raciocínio eu diria que é a parte auditiva. Alguém me disse, não sei nem de quem é a frase, dessas coisas que você decora de criança, dizia assim que o músico tem que aprender a ouvir com os olhos e olhar com os ouvidos! Invertendo os sentidos. E acho que não estou longe

disso. Se eu fecho os olhos, eu sou completamente capaz de ver a Chacona (de Bach), por exemplo, vejo tudo, sei, posso escrever aqui ou vice versa, se eu a vejo eu estou ouvindo-a.

10 – Como você procede no ensaio mental. Que fatores entende que dificultam o ensaio mental?

Sim, está tudo dentro. Você lembra, tem um livro, não lembro o nome... (Leimer & Gieseking?) Acho que é esse aí! Um livro antigo que fala que ele decorava uma peça toda e saia no palco e tocava (Como estudar piano?) É! Nunca fiz isso, até porque eu nunca valorizei muito o exercício da memória, nunca disse assim agora vou decorar. Quando percebia de tocar um par de vezes já ia ficando, mas isso depende muito da memória de cada ser humano, se você tem uma memória fotográfica, Daniel tem uma memória impressionante, Daniel Guedes é impressionante.

11 – Acredita que estudar mentalmente possa otimizar o tempo de preparo de uma obra? Por quê?

Mas estudar mentalmente... principalmente aprender a estudar seria a questão, quando você visualiza a partitura, estamos falando do fator pouco tempo. O pouco tempo faz com que tenhamos que desenvolver a capacidade de detectar o que está incomodando, tecnicamente falando, o que mais incomoda geralmente é a questão técnica, inicialmente você vai ter mais isso, como vou resolver esse salto ou essa escala, essa mudança de posição e tal, isso tem que resolver o mais rápido possível. Outra coisa é o todo! Uma coisa que é legal também é gravar, tanto visual quanto auditivamente, porque você sempre tem uma imagem diferente de si mesmo, você muitas vezes acha que está agradando as pessoas e não, é só uma ideia tua, e isso acontece. Ajuda se você se grava e escuta. Eu não gosto muito de me ouvir, porque quanto mais me escuto mais erros encontro, é incrível isso, então eu entro numa espécie de angústia (risos), é horrível!
(A entrevista é interrompida e segue em outro ambiente) (Onde paramos ?) sobre hierarquias, visual, auditiva e sensorial também... (falamos do ensaio mental também) engraçado que outro dia... tem muito tempo que eu não toco a Fuga em sol de Bach e outro dia comecei a tocar devagar. É curioso porque, se você toca rápido, às vezes passa muito tempo, eu lembro, mas as vezes se eu digo: agora vou tocar devagar, uma passagem eu não lembrava, porque não me lembro, estou vendo a partitura, mas por exemplo, não lembro do dedilhado, isso pode acontecer muito mais facilmente do que não lembrar da nota, porque os dedilhados são variáveis, pensei que curioso, vou começar desse ponto e não estava me lembrando. Então vou pegar de trás. Uma coisa que acontece comigo é que se eu repito a peça como um todo. Digamos que eu não me lembre de uma passagem, estou de brincadeira não me preparando para um concerto, daqui a pouco lembro, começo a tocar e não sei por que cargas d'água, depois de umas 2 ou 3 ou 4 vezes de tocar, volta tudo que eu sabia. Eu lhe pergunto por que é que a pessoa esquece determinadas passagens e trechos? Por exemplo, o início raramente a gente esquece, porque o nosso hábito é de começar pelo início, por isso é importante essa estratégia de começar em vários pontos, mas é danado isso... a memória é uma coisa, um mistério. E mais misterioso para mim é o esquecimento, porque esquecemos muito mais do que lembramos porque, se você lembrasse de tudo, ia pirar, se lembrasse da letra das músicas a todo momento você não teria foco em nada. Acho que a nossa inteligência é muito mais, o que ela é de grandioso pela capacidade de esquecer do que pela capacidade de lembrar. A gente lembra muito menos do que o esquecimento. Você está pensando ou sentindo aqui o contato com a cadeira (sim) só se eu lhe chamo a atenção (exatamente) você não estava nem aí para isso (não), os atritos, os movimentos você está consciente de tudo? Não lembramos nada e isso é maravilhoso! Muito mais incrível a nossa capacidade de nos esquecermos por inteligência e não por burrice. Isso é fantástico! O que mais me surpreende é o esquecimento. Se eu fizesse uma pesquisa, não seria sobre a memória, seria sobre a capacidade de esquecer (risos). Isso me intriga muito mais do que a memória... porque se fala tanto em memória ancestral, por que não falar no esquecimento ancestral também, muito, mas muito mais rico. E o pior é que, ao que tudo indica, nada você esquece, em alguma parte fica, agora você não é capaz de trazê-lo bem, mas que está ali atrás está! (como morei em Goiânia parte da minha infância, seguido tenho lembranças daquela época estando aqui, lugares e situações disparam a memória) O fato de você deixar sua família e morar longe é um sofrimento, a minha vida foi exposta a essa situação de

deixar... aos 20 anos saí e nunca mais voltei, estou há 29 anos. Morei 20 anos na Costa Rica e 29 fora da Costa Rica. Então, se for pesar, eu sou muito mais de fora do que de dentro. Quando eu era garoto e morava na Alemanha e sofria muito com a diferença cultural, eu fechava meus olhos. Lembro disso, e fazia esforços para sair da sala da minha casa, passo a passo, passar pela porta e escolher um destino, tipo mercado central, eu vou para o mercado central, fazia isso só para ter o prazer... e era incrível porque às vezes ficava chorando ou às vezes me dava alegria porque me lembrava de coisas. Imaginava o caminho e parava em algum ponto, uma loja aqui e lembrava de tudo. Oi fulana, como vai? Fazendo todos os gestos, isso com 21 anos quando estava lá. Às vezes me dava uma tristeza terrível, enfim... memória e esquecimento, uma existe porque o outro lado existe. (a próxima pergunta é sobre isso)

12 – Como descreveria seu processo de memorização? Faz uso de alguma estratégia específica?

Eu acho que já está muito no automático! Para mim, uma peça entra muito mais pelo automático, mas eu posso acionar, se eu quiser, eu aciono meu conhecimento para memorizar. Quando minha filha Beatriz, que está com 22 anos, era pequena, eu nunca vou deixar de pensar nisso quando se fala em memória, eu tinha um jogo que tinha umas cartas e se chama Memória, onde você coloca todas de cabeça para baixo e como elas têm repetições, o jogo consiste em, você tem um "ás" aqui e em algum momento vai ter outro "ás" só que você não sabe onde está, então isso toma toda essa mesa aqui. Minha filha tinha 4 ou 5 anos e ela brincava assim no chão com outras coisas, mas ela adorava brincar disso. Então eu tinha que me concentrar porque ela olhava uma única vez uma carta e já sabia onde estava e sempre ganhava de mim, e é natural isso, ser criança tem isso, muitas, não sei se todas, mas ela tinha essa memória para outras coisas, eu utilizando todos os meus mecanismos de uma pessoa de 29 anos e ela ganhava de mim, como fica?

13 – Como você descreveria o processo de recordação de uma obra que você tocou há alguns anos e voltará a tocar?

É como a leitura de um livro que você leu anos atrás. Você sempre vai ler coisas novas e, de fato, quase sempre. Hoje, se eu pegasse uma peça antiga, repensaria tudo outra vez porque antes, por exemplo, o início de algum livro que eu li, a descrição daquela passagem inicial há 20 anos tinha um significado para o Mario daquela época, hoje penso, porque tive muito mais experiências, tem outro significado, outras cores, outros cheiros, outros sons. Um exemplo, quando cheguei aqui eu assisti, tentei assistir "Deus e o diabo na terra do sol"e eu não entendi nada! Porque é tudo seco, empoeirado! Na Costa Rica não tem deserto, é um país basicamente montanhoso, não é árido, salvo pequenas regiões de onde eu não venho. Eu venho de uma temperatura média a mil metros de altura rodeada de mares, pacífico e atlântic. Vou para a Europa e moro na Alemanha, numa cidade grande – Colônia. Então sertão para mim é uma coisa... acho que não entendi nada, mas nada, nada, juro! Só muitos anos depois, depois de ter viajado inúmeras vezes para o sertão, que viajei, para a família da ex-mulher, eu via o gado, via as pessoas, via a pele calejada, tudo rachado, o calor, a seca e percebia os problemas é que comecei a entender. Depois assisti ao filme (basicamente é um Mario antes e um Mario depois) Totalmente! Acho que é a experiência de cada um. Uma pessoa pode ter um preconceito de alguma coisa e não estar consciente de que ele é preconceituoso em relação a determinadas coisas devido às experiências que teve; por exemplo, até há um ano e pouco, eu tive um relacionamento de três anos, uma mulher paulista, negra, 100% negra. Foram três anos de relacionamento. Eu vi coisas que eu ouvia dizer, mas eu não percebia em relação ao preconceito, porque uma coisa é estar e outra coisa é a convivência de sentar numa mesa e todo mundo ficar olhando por causa dela e a cada passo que eu dava eu era o gringo que tava... aos olhos das pessoas, e muitas vezes vinha um cara e perguntava quanto que custa o programa? Toda hora isso, era comum na Bahia então, coisas absurdas de destrato, de olhar de desprezo, que quando você está... digamos, eu pertenço a parte branca, eu não sou negro. Então você não percebe porque você está de um lado, mas quando você vai lá, você vê coisas que não posso te explicar, só você vendo, igual ao sertão, por exemplo, só você vendo a terra rachada para você ter uma noção do que é. O racismo está completamente... não lembro o nome daquele ator

que disse que a grande inspiração dele no teatro tinha sido um nordestino, baixinho, negro, mas quando ele entrava no palco virava um cara de olho azul, branco de 1,90 de altura e ele achava aquilo natural e bonito... mas a experiência de viagem ajuda muito, penso, dá, como um redirecionamento.

14 – Tem o hábito de visualizar o momento da performance, imaginando-se no palco? Caso sim, no que isso contribui para a performance?

Não, aí morro de medo (risos)! Eu sei que tem gente que treina isso e sei de pesquisas que foram feitas. Li uma vez sobre um grupo de pesquisa, um com e outro sem a bola de basquete. Um fazia de conta que estava atirando a bola e o outro não. Ao final, aquele que treinou sem a bola, se não superou pelo menos igualou (ouvi falar disso também). Ouvi falar de outra pesquisa nos Estados Unidos de dois grupos dentro da mesma sala. Aos professores foi dito que este grupo aqui tem um QI inferior e este outro muito superior. Os resultados foram contundentes. Aqueles a cujos professores foi dito que tinham QI alto, tiraram notas altíssimos. Aqueles de QI baixo tiveram notas finais baixas. Então falaram aos professores que era mentira, que isso não existia, que foi falso. A pesquisa estava demonstrando que o pleno fato de eu saber antecipadamente, que é a ideia do preconceito, que eles são burros, para que vou investir tempo? Se esses aqui são os inteligentes, os que valem a pena, é nesses que eu invisto.

.

15 – Costuma pensar algo específico nos segundos que antecedem a performance de uma obra em público? (como preparação?) Caso sim, exemplifique.

Eu penso que talvez o termo circunstâncias deveria entrar aí. Se você está em tournée, depois da terceira apresentação, acabou qualquer tipo de preocupação. Se você está bem preparado e tem uma série de concertos, você tem medo no primeiro e no segundo. A partir do terceiro, principalmente se for seguido, o que aliás falta ao violonista, ficar em cartaz, ficar 3 meses em cartaz, sexta, sábado e domingo. Já quis fazer isso muito. A obra de Villa-Lobos para violão sexta, sábado e domingo por três meses, todo mundo sabe que estou ali no palco, desenvolve muito, então a circunstância tem a ver, o primeiro dia de stress depois segue. (Então tu não tem esse hábito?) Eu tenho o temperamento mais nervoso, eu sinto muito mais pânico de entrar no palco, principalmente porque às vezes passo muito tempo sem subir ao palco. Então nesses casos eu tento diminuir, ao máximo, respirando, colocando o ar para fora, mas nunca pensando na música, se supõe que já cheguei ali e já pensei o suficiente. (mais uma questão para acalmar a si mesmo?) sim.

16 – Durante a execução o que vem à mente? costuma apoiar-se em imagens?

Penso o máximo possível na música. (essas ideias associativas de que falamos) Porque se supõe que já pensei sobre tudo isso. (se entendi bem, é um processo realizado à priori? E quando chega ao palco é só na música) Por exemplo, Bach para mim não dá esse espaço para pensar nessa questão de técnica solta sempre... esse CD por exemplo (cd que acabou de gravar do seu duo com Daniel Guedes), eu nunca sei com que dedo começo, a não ser que no arranjo esteja escrito, como acontece com alguns deles e principalmente na gravação porque perto dos microfones, estava usando dedo médio, mas a unha estava dando impacto, então tive que usar outro dedo ali, tem que se adaptar. Mas, se eu vou improvisar, nem sei o que vai vir na frente. Eu vou e venha o que vem. Isso existe, por exemplo, chamam você. Tem um grupo de estudantes aqui venha dar uma palavra, você vai ter que ir lá, não planejou nada.

17 – Na sua atuação docente, costuma utilizar dessas ferramentas? Como aborda isso com os alunos?

Nada do que estou te dizendo é diferente do que posso dizer aos alunos, nada! É saber que na vida tudo pode acontecer, saber que a vida é um imprevisto, e o primeiro deles é a morte, que seria o

fim disso que estamos chamando de vida, pelo menos aqui... você pode morrer, você pode ter um infarto, pode ter um acidente, pode ser assaltado, seu violão pode quebrar, você pode ter gripe, pode não chegar ninguém, a sala pode ser horrível, pode ter um incêndio, pode ter um acidente de trânsito na frente, tudo, tudo pode acontecer. O inusitado é a vida! Você estava o ano passado aqui quando toquei o Aranjuez? (Sim) Aí aconteceu uma das coisas mais inusitadas que já vivi. Entro na cadência do segundo movimento e ouço uma crise de tosse. E quem era? O maestro que estava regendo começou a tossir! Você acha que alguma vez na minha vida eu poderia imaginar... você já imaginou isso, você fazendo a cadência do Concerto de Aranjuez e o maestro começa a tossir do seu lado? Foi um ataque de tosse que durou uns 10 segundos, o que já é muito. (nossa, bem no segundo movimento?) Bem na entrada do "si-lá-si", vira piada, né? Virada piada agora, na hora foi horrível! Hoje dou risada, mas você sabe qual a definição da comédia? (não) É a tragédia mais o tempo. (pausa) (então aquilo que tu tratas em aula de associar uma ideia para relacionar é parecido com o que tu pensas quando tu vais tocar?) Sim, claro.

18 – Acredita que o processo de representação aplicado ao violão tem alguma diferença ou vantagem em comparação a outros instrumentos?

Por que a pergunta? (por que numa aula de metodologia uma professora afirmou que meu trabalho pode ser para qualquer instrumento, não é específico para violão) Sim, serve para tudo. Agora te faço uma pergunta, por que essa divisão de aparelhos sensoriais? Porque você está me perguntando a diferença entre ver e ouvir, de onde vem essa ideia de a gente estar seccionado ou separado? De onde vem essa coisa de que isto é aqui, isto é aqui, isto é aqui? Você tem médico hoje que é especializado em cérebro, outro em coração, outro em câncer, antes era um, o médico lidava com o todo. Será que um dia estamos no Museu do Louvré e eu te digo: Maurício, vamos lá que eu vou te mostrar o canto superior da orelha esquerda da Monalisa, você vai se concentrar? Você me diz o que é que você está vendo (risos) curioso isso, não? A ideia de unidade, então você vai me dizer que o cérebro é uma coisa e o corpo é outra. Você vai me dizer que uma infecção pulmonar é só porque o pulmão está ruim? As outras partes do corpo não interessam? (estou usando essa divisão porque é o que se encontra na maior parte da literatura sobre memória, então a divisão mais encontrada é auditiva, visual, lógica e cinestésica.) Por enquanto, digamos. (sim) (algum comentário adicional? Algo importante ?) Eu tenho a dúvida! Eu tenho a dúvida sobre isso. Se depois de tanta informação, se eu olho uma partitura, se eu me preparo; eu, como ser humano e como músico, me preparo e vejo uma partitura e entendo bem o que ela me diz. Eu tenho essa dúvida se, com tanta esquematização, eu não estou sobrecarregando meu cérebro. Você lembra daquela parábola da centopeia? Famosa. (de pensar numa perna? E ela cai? Não lembro bem...) A tartaruga é invejosa pela beleza da centopeia, que dança, e a tartaruga um dia chega nela e pergunta: como é que você mexe as pernas? Você mexe primeiro a pata número 34 e depois a 78? Ou primeiro a 7 e depois a 24? Aí a centopeia pensou, pensou e nunca mais conseguiu dançar! Eu admiro o Daniel (Guedes, violinista que faz duo com Mario), ele pega uma partitura, quando virou a página ele praticamente já está decorada, é isso, esse é meu medo. Há violonistas que desenvolvem performances estáveis, mas quem me garante que essa performance estável está "falando", como dizíamos aqui, da emoção que você sente? Essa é uma diferença em um CD, na gravação você repete, mas ao vivo sempre podem acontecer coisas diferentes, você mesmo está diferente no ambiente, o público, a situação, a sala.

6.5 – Entrevista com Fabio Zanon – Goiânia, 17/04/2014

1 – Breve histórico de formação, áreas de interesse e atuação.

(A questão 1 está respondida na questão 18)

2 – Quais são os procedimentos iniciais no contato com uma obra nova?

(Olha, tua pesquisa é uma pesquisa muito difícil de responder, porque uma coisa é o que você acha que é certo fazer e que você tenta fazer, outra coisa é o que você na prática acaba fazendo, e a gente acaba tendo uma visão um pouquinho idealizada de si próprio) Agora, o primeiro contato é sempre, olha, quase sempre pela leitura, sempre, sempre foi pela leitura, não sei se é uma coisa... Quando eu era criança, eu queria ser compositor. Então eu me interessava mais pela partitura até do que pelo jeito que ela soava, não sei, eu sempre gostei muito de mexer com partitura. Então é isso. Eu escutava uma música que eu gostava, a primeira coisa que eu queria ver era a partitura dela. A primeira vez que peguei uma partitura da Sinfonia Pastoral foi... eu quase chorei. Nossa! Como é que o cara escreve tudo isso e sabe como vai soar? É uma coisa que com 9, 10 anos de idade eu já tinha uma impressão a respeito. Então é sempre lendo. Eu leio todo dia que eu pego no violão, a primeira coisa que eu faço, em vez de fazer aquecimento, ficar com aquelas rotinas chatas. A minha rotina é não rotina. É pegar uma música nova e ler ou uma música velha e ler uma música impossível de ler. É por aí que eu começo. Então a hora que eu vou estudar uma música, eu toco ela do início ao fim muitas vezes, sempre.

3 – Utiliza algum procedimento analítico padrão?

Padrão? Deixa eu pensar um pouco... é tem um processo aí, quer dizer, os primeiros dias que eu trabalho com a música e fico lendo, você já vai criando uma leitura formal subliminar, você começa a identificar o que é tema, o que é desenvolvimento, o que é motivo recorrente. A trajetória da harmonia da peça começa a entrar na tua cabeça. Você acaba colocando a música dentro do teu "sistema" de uma forma até um pouco subliminar. Então, nesse primeiro momento, passa pela via racional, claro, é tudo muito misturado. Na verdade, se eu disser que tenho um procedimento padrão, eu estaria mentindo. Mas certamente à medida que eu vou estudando, eu reconheço,... tem coisas que fazem diferença na hora de você tocar. Primeiro, acho, uma visão meio schenkeriana de uma peça tonal. Isso é meio inevitável, você tem que saber quais são os problemas harmônicos que ele está criando, onde que ele chega com esses problemas e onde que tem um desfecho e um desembaraço. Se você não identifica isso, você não dá estrutura nenhuma para a peça que você toca. Se eu faço isso no papel assim, de uma forma "no lápis", não! Não faço, é uma coisa que, enfim, memorizar a música, você já ta memorizando isso. Outra coisa que eu sempre busco é procurar motivos que perpassam a obra. Muitas vezes, isso não é muito aparente. Você pega uma obra, para dar um exemplo, a Sonata III de Ponce, quando eu reparei que o tema do 2º movimento é derivado do tema do primeiro movimento, foi uma revelação porque eles são muito diferentes. Uma coisa é você perceber que tem um movimento similar, desce uma 5ª e sobe uma 3ª, outra coisa é perceber que ele faz isso consistentemente. Se isso muda alguma coisa na maneira de tocar, não tenho muita certeza. Nessa música em particular, muda a maneira de tocar. Então acho que é isso, cada vez que eu retorno à partitura, tem uma pequena descoberta ali, um detalhe da harmonia que você não tinha percebido. Uma coisa que acho muito importante é você ser capaz de normatizar, fazer de uma forma coerente obras que têm motivos recorrentes ou desenvolvimento motívico. Crescimento motívico, por exemplo, você pega um allegro de Bach qualquer, ele tem um número limitado de motivos que ele retorce, que ele inverte, reutiliza, usa só um pedaço e repete, usa o outro pedaço e repete, e tudo isso é desenhado de acordo com o plano harmônico dele. Ele nunca faz isso "grátis", ele sempre recorre aos mesmo motivos, tendo uma direção harmônica muito clara. Se você não reconhece isso numa peça de Bach, é um péssimo começo para montar uma interpretação. Então você vai fazer um motivo, (exemplifica cantando de duas maneiras o mesmo motivo) cada vez que ele aparece. Meu primeiro reflexo é tentar fazer tudo consistentemente igual. Depois de um tempo, você percebe que nem sempre isso funciona. Então você acaba tocando até um pouco contra a análise, porque a análise é a análise e a música é a música. (intervenção do entrevistador: nesse caso específico, você acha que tem alguma relação com o fato de a obra ser para alaúde. Você está cantando o Allegro do BWV 998, certo? sim) Não necessariamente, claro que, quando você vai tocar uma obra que para um instrumento que tem suas idiossincrasias que nem o alaúde, harpa, mesmo o cravo, violino, você tem que ter uma ideia de como que aquilo é digitado no instrumento original, como é que isso resulta, um arpejo escrito no violino. Você toca no violão uma outra coisa completamente diferente que influi no resultado,

você tem que decidir se você quer criar aquilo em termos de violão ou se você quer usar o instrumento original uma guia, uma inspiração para você desenvolver técnicas meio inusitadas no violão. Acho que cada música vai pedir uma coisa na verdade, no final das contas o que me interessa é chegar no palco e comunicar o negócio, então eu não me prendo muito. Já me prendi muito, mas hoje em dia não me prendo tanto assim numa camisa de força analítica que me impede de tocar de uma forma que resulte bem no palco e no disco.

4 – Tem o hábito de estudar sem o instrumento? Caso sim, como é sua abordagem?

Eu estudo sim, também uma coisa totalmente sem disciplina, eu gosto de olhar ~~a~~ para a partitura e olhar sem o violão para me ajudar a criar uma imagem da música sem o dedo atrapalhando. A música tem uma existência platônica, como a água; a água que você tomou semana passada sei lá onde é que está agora, está no rio, está no mar, virou nuvem, choveu, evaporou, é isso (risos). Então eu acho que a hora que um compositor conclui uma partitura entra no ciclo da natureza da música, por assim dizer, então é importante você, num certo momento, dissociar a música da sua... como vou chamar isso? É como se fosse um estrado técnico, dá a impressão de que a música se deita sobre aquilo e você às vezes tem que acordar a música tirando ela do estrado que os trastes do violão criam. Então sim, em algum momento, eu sempre olho a partitura em separado e tento imaginar, por exemplo, você vai tocar um estudo de Sor (nesse momento o entrevistado canta um estudo em dó maior de Fernando Sor é legal olhar a partitura como se fosse um trio de cordas para imaginar como é que uma viola tocaria essa parte central ? como é que um cello tocaria esse baixo ? você começa a pensar em outras maneiras de articular, na inflexão, de controlar o ritmo, de fazer acentos na frase, de direcionar a frase que muitas vezes só tocando no violão, você faz o que o violão manda, O violão manda muito no intérprete, esse que é o problema, qualquer instrumento.

5 – Utiliza-se de representações mentais (visualizações)?

a) Enxerga mentalmente a partitura?

Se eu vejo notas passando na minha frente? Não! Mas dependendo da música, se eu gastei muito tempo com a partitura, eu sei onde na página cada compasso está, às vezes até vejo a página na minha frente e sei onde aquele compasso estaria naquela página, mas nota por nota, não. Eu não vejo a música. Para mim, a música é como se fosse uma coreografia. Antes de mais nada, você tem que estar com o som da música na cabeça e aquilo que eu vou tocando na minha cabeça, sempre procuro tocar isso com uma pequena defasagem. Eu penso um pouquinho na frente do que estou fazendo, e daí os movimentos que eu uso para tocar aquilo vem como se fosse uma coreografia, como se fosse um ballet que eu estivesse ensaiado, uma sequencia de gestos primariamente musicais e secundariamente físicos que vêm enganchados um no outro, um não se separa do outro. Então quando eu imagino uma música na minha cabeça, eu ouço a maneira como ela soa e visualizo, por assim dizer, não sei se é bem essa palavra, mas é, visualizo a movimentação, até um certo ponto, muitas músicas eu não visualizo muito não. Eu sei exatamente que dedo estou tocando.

b) Enxerga mentalmente os movimentos necessários a execução?

Não primariamente porque tem muita música que eu não chego a decorar a digitação, tem muita música que eu toco com qualquer digitação (na verdade) eu mexo muito na digitação. Eu fico com várias opções de digitação e na hora sai alguma. Eu sei que é uma coisa um pouco arriscada, mas eu estudo todas. Então, dependendo da maneira como a sala está soando como a música vai, como a unha está naquele dia, sai uma digitação melhor que outra (como aquela espécie de improviso que você relata no vídeo do violão brasileiro onde você fala que o improviso do violonista clássico é diferente do improviso do jazzista) sem sombra de dúvida, acho que é por aí, é um grau de improvisação porque cada digitação acaba tendo seu som então é... talvez é!

c) Tem o hábito de associar intenções musicais com imagens e ou sensações?

Ôoh super! Isso aí é o primordial! Isso é a coisa mais forte para mim! Eu até sinto cheiro com música! Até sinto cheiro! E às vezes nem só com grande música, com música popular, se eu escuto uma música do Elton John, do Guilherme Arantes e aquilo traz para você um monte de imagens. Porque cada música marca um momento da tua vida também. Você acaba associando aquelas músicas a certos momentos e às vezes não precisa nem ser um momento especial, não precisa nem ser um momento da juventude, não precisa ser um momento passado. Você está simplesmente, sei lá, andando de ônibus numa cidade que você não conhece e, de repente, aquela música começa a tocar na tua cabeça e você para sempre acaba associando aquela música com aquela situação, com aquela luz, com aquele estado de espírito que você está, sem sombra de dúvida. Tem música que, quer ver, um exemplo bem claro? O terceiro movimento das 4 peças breves de Frank Martin, para mim aquilo dá uma sensação de indigestão... aquela azia, aquilo me dá uma sensação de azia... e tem música onde eu vejo cor: Brahms por exemplo, Brahms, a música dele, principalmente as músicas de tonalidade menor, 3ª sinfonia, 4ª, quarteto de piano, sempre vêm com tom de verde musgo, de azul marinho, de marrom. Eu nunca penso na música dele como uma música amarela, dourada... eu escuto a música e ela tem esse invólucro de cor e de textura. Eu fiquei muito impressionado quando eu fui para Hamburgo a primeira vez. Brahms é um compositor que eu amo desde que eu tinha 11 anos de idade, antes até, mas minha adolescência Brahms era uaa.... E a primeira vez que eu fui para Hamburgo... Hamburgo é uma cidade muito interessante porque ela é inteira construída em tijolo vermelho escuro, então ela tem aquele tom amarronzado, aquele tom meio terroso, a vegetação da cidade são árvores de folhas muito escuras, então vem um verde musgo. Vi aquilo e falei: meu Deus! Essa era a cor que eu imaginava nessa música; engraçado e ele cresceu em Hamburgo. Então é muito interessante isso... sensação de euforia, sensação de depressão, tem música que te derruba... eu não posso escutar "Il suspire" (confirmar nome) do Elgar antes de dar um concerto, porque aquilo me coloca para baixo de tal forma que eu não consigo me levantar. 4ª sinfonia de Sibelius, impossível! Eu não posso escutar hoje e dar um recital amanhã, ela me derruba por vários dias, é uma sensação quase de ser enterrado vivo, é muito forte; tem sempre uma associação, e cada um tem a sua! Scriabin via cores, eu tinha uma amiga que via cogumelo dançando, parecia que ela tava num filme, no Fantasia do Walt Disney e tem gente que não vê nada, tem gente que é só uma coleção de sons que fazem sentido de alguma forma. (você está relatando primordialmente como ouvinte, certo?) Tocando é a mesma coisa, tocando "pior" ainda, porque aí eu busco isso enquanto eu estou tocando. Eu busco uma certa cor, uma certa maneira de fazer um acento. Acento no violão é uma coisa primordial, porque o violão já é um instrumento um pouco acentuado, então a maneira como você acentua é o que dá variedade, enfim que pontua a música de uma certa forma. Tem acento que soa como uma bolha de sabão (nesse momento o entrevistado canta uma melodia para exemplificar o que quer dizer). Se eu não penso nessa bolha estourando, o som não sai certo, fica muito ruim. Então para mim, tudo começa com uma sensação, uma imagem, um quadro mental, que é todo interligado.

d) Utiliza-se de artifícios extramusicais?

Bastante! Tem músicas que precisam disso. Quer ver uma música que precisa disso: As Variações sobre Folia de Espanha e Fuga do Ponce, são 20 variações. Algumas delas criam contraste e outras não, algumas são complementares e muitas são curtas. Então quando você acaba uma variação e sai bem, sai legal, você sente que tocou bem, é muito difícil sair dela e pular para o caráter da próxima. Se você não tiver uma guia mental, ela começa a ficar uma peça muito uniforme. Então tem até uns títulos mentais para cada uma das variações.

6 – De que maneira a representação auditiva de uma peça (ouví-la mentalmente com toda riqueza de detalhes sem necessitar do violão) pode auxiliar na melhora da performance?

Acho que respondi lá atrás, se você consegue conceber a peça sem a interferência do instrumento, você acaba gerando ideias que extrapolam um pouquinho o vocabulário prosaico do instrumento, aquilo que o instrumento oferece de uma forma espontânea. Então é por aí, acho que isso tende a ampliar a capacidade de expressão do violão porque você começa a buscar coisas que espontaneamente ele não te oferece, acho que isso é o principal. E a outra coisa, uma coisa que quanto mais velho eu fico, mais eu me preocupo, eu tenho muito interesse pelo aspecto formal da obra, acho que forma e harmonia, que obviamente estão interligadas, uma não existe sem a outra, formam um triangulo. Na verdade com a narrativa da peça, se você não tem a forma, você não tem a narrativa, não tem como você dizer a música para as pessoas de uma forma que elas se engajem com a música como se engajariam com um filme ou uma peça de teatro. A minha busca em relação ao público é isso, eu quero, por exemplo, o segundo movimento do Concerto do Michael Arnold, que acabei de tocar, se você não souber o que quer dizer com aquilo, você não seguro o público, não segura porque enfim, acaba ficando uma nota, outra nota, tem que ir para algum lugar com aquilo, tem que ter uma narrativa, que só uma visão global da peça consegue. Às vezes você tem que olhar para a música como se você tivesse olhando com um microscópio, cada detalhe, cada nuance de cada nota. O problema é; uma vez que você fez isso, tem que olhar a música com um telescópio, tem que olhar de longe para ver, e esse olhar de longe é isso, uma música que leva 10, 11 minutos para acontecer, a hora que você olha a partitura, percebe aquilo como se fosse uma obra de arquitetura mesmo. Você consegue dar conta, não vou dizer numa mirada única, não é só um olhar, mas é um olhar inteligente à medida que você passeia pela peça. Então é um olhar de arquiteto. Isso é uma coisa que me interessa cada vez mais, percebo que a narrativa musical tem que ser concebida, não pode acontecer a despeito do intérprete.

7 – Relaciona emoções com determinada intenção ou evento específico?

Emoções com eventos específicos na música? Totalmente! (nesse momento a entrevista é interrompida...)

8 – Costuma associar os diferentes timbres do violão com outros instrumentos?

Totalmente, totalmente, às vezes até se inspirar para tocar o violão de um jeito diferente, mas vou te falar, para tocar Torroba, Ponce, Castelnuovo-Tedesco, se você não pensa o violão de uma forma orquestral, toca outra! Você fica completamente fora de estilo, vai completamente contra a granulação da música. Simples assim.

9 – Você ensaia sobre o processo de visualização? Caso sim, como é o procedimento considerando os aspectos visuais, auditivos, cinestésicos ou lógicos?

O auditivo tem que prevalecer sempre! Sempre! As outras são dispositivos, que são desencadeadas pelo efeito auditivo. Acho que a ordem é essa, é o som da música que tem que desencadear uma rede de autorreferência, não o contrário. Fico pensando se tem alguma situação, alguma música, algum poema ou um quadro que eu veja e me traz alguma música. Não! É sempre o contrário. Quando eu era garoto, eu ouvia o "Le tombeau de Couperin" do Ravel e sempre vinha, assim, uma situação de uma vida meio campestre, uma plantação de trigo. Eu não sei por que aquilo vinha à minha cabeça, uma vida muito simples, uma vilazinha, que não tem absolutamente nada a ver com a música, é uma peça neoclássica feita para homenagear os amigos dele que morreram na 1ª Guerra. Há 2 anos, passei 15 dias de férias na Provença no sul da França. Quando eu olhei aquela paisagem, aí sim, tocou todo "Le tombeau de Couperin" na minha cabeça, mas foi ao revés... eu passeava, lembro de passear de bicicleta com meus filhos naqueles campos de trigo que tinha ao lado da casa onde a gente estava. Aquilo tocava na minha cabeça sem parar, acontece... Às vezes você encontra uma pessoa com quem curtiu uma música quando era adolescente e aquilo volta. A memória é a coisa mais fugidia que a gente tem. E a menos passível de ser controlada, ela aparece a despeito do que você quer, não é à vontade, ela é um dispositivo que é acionado a seu despeito, acho; para mim!

10 – Como você procede no ensaio mental? Que fatores entende que dificultam o ensaio mental?

É uma boa maneira de você se concentrar! Quando você tem aquele "gap" de terminar de aquecer e entrar no palco. Especialmente quando no dia que vou tocar ou no dia que antecede o concerto, a música que eu estudo muito fica tocando na minha cabeça sem parar, você entra naquele looping mental que é inevitável.

11 – Acredita que estudar mentalmente possa otimizar o tempo de preparo de uma obra? Por quê?

Essa é uma pergunta bastante difícil. Certamente para muitas pessoas isso funciona, certamente para muitas pessoas. Eu não sei se para mim, se acelera o tempo de preparo, acho que na verdade atrasa. Porque é sem parar, é uma coisa... quer ver, quando você começa a ler sobre um assunto que não é nem o teu trabalho, é simplesmente um assunto que te interessa, no meu caso, por exemplo, eu me interesso pela história de objetos que você vê num museu, ao que aquilo remete e a história que aquilo conta. Eu vi uns medalhões da época carolíngea, que é uma época que me interessa muito, porque o mapa da Europa se formou nessa época. Você começa a querer saber tudo a respeito daquilo, você começa a procurar na internet e aparece um livro que é interessante, você quer comprar aquele livro. Enquanto não ler aquilo, não para, começa a puxar um fio, vai puxando outro, pô, você acaba virando um historiador e aquilo é um hobby. Em música, que é a tua profissão, é pior ainda! Quando você descobre, vai pegar uma peça complexa como um Bach, um Nocturnal do Britten, pega uma via analítica, uma via de entendimento da peça. Você começa a puxar o fio e vê que sai muita coisa daquilo, você meio que para de estudar, começa a ler a respeito, ouvir outras coisas. Eu tenho muito interesse em conhecer a obra de um compositor de uma forma mais ou menos integral quando vou tocar alguma coisa dele. No caso do Britten, seria muito difícil porque ele tem muita ópera, conhecer aquilo a fundo dá muito trabalho, mas o Nocturnal que fez 50 anos no ano passado é uma obra muito importante. Eu ouvi várias vezes com a partitura, praticamente tudo que ele compôs 5 anos antes e 5 anos depois do Nocturnal. Nas obras dessa fase, eu estou craque. Então você começa a ver um pouco das outras no Nocturnal, aquilo também te remete a referências puramente musicais. Percebe-se que ele tinha preocupações nas outras obras que estão ali também.

12 – Como descreveria seu processo de memorização? Faz uso de alguma estratégia específica?

Só quando eu preciso, se tem uma música que eu preciso tocar de cor. Eu já passei dessa fase, não tenho o menor preconceito contra partitura, tanto que toquei o concerto hoje (Concerto para violão e orquestra de Malcolm Arnold) que em teoria eu sabia de cor, mas eu preferi estudá-lo do que perder tempo memorizando (risos), porque dá trabalho... vou dizer – hoje vou colocar o 1º movimento todo na minha cabeça. Você fica repetindo um monte de coisas que não precisa repetir, que é fácil e não estuda as passagens difíceis, você não estuda a música como um todo! Então, às vezes, é um trabalho que te atrasa, mas se eu preciso sim, essencialmente eu divido a música em vários pedaços e vou um por um. A hora que um fica bem, eu passo para o próximo. Quando faço o próximo, eu junto os dois e assim vai. Normalmente eu pego do meio para o fim, depois volto pro começo porque é importante saber onde vai chegar. Agora as músicas que eu estou estudando por prazer acabam ficando de cor sem eu perceber, simplesmente estudo. Um belo dia eu acordo e ela está de cor.

13 – Como você descreveria o processo de recordação de uma obra que você tocou há alguns anos e voltará a tocar?

A primeira coisa, eu sento e tento tocar. Se é uma música que eu estudei muito, não demora meia hora para voltar tudo. Se você me pedir para tocar a Sonata do Ginastera agora, eu vou vacilar em algumas passagens, se eu tocar ela 2 vezes, na terceira eu vou lembrar de tudo. Claro que faz muitos anos que não toco, mas eu poderia praticamente escrever a música de cabeça, além de

toca. Agora se é uma música que eu toquei pouco tempo, você leva o mesmo tempo para aprender, é o mesmo tempo que leva para esquecer, você ficou ali 2, 3 anos tocando uma música depois de 2, 3 anos começa a perder, se você não tocar mais. Eu sempre tento tocar a primeira. Se sai alguma coisa beleza, aí se não sai eu vou pra partitura e normalmente uma música que você já estudou e tocou em público especialmente... tocar no palco é um batismo de sangue, tem gente que até tem uma explicação biológica pra isso, porque o palco libera adrenalina e a adrenalina acaba gerando sinapses no teu cérebro que fazem você assimilar de uma forma mais definitiva aquilo que você toca. Eu nunca estudei isso a fundo, mas eu li num artigo a respeito disso, tocar no palco é parte do processo de aprender a música, então você tem que fazer esse batismo de sangue. A música que você tocou em público e tocou várias vezes, ela fica mais, isso é inevitável, agora a música que você tocou uma vez e parou essa aí sai da mão muito rápido, o tempo que você levou para aprender é o tempo que você leva para esquecer, a não ser que seja uma coisa muito tonal, que depois de alguns anos você vai tocar e lembra de ouvido. A Sonata Op. 22 de Sor, eu toquei há mais de quinze anos atrás. Se eu sento agora eu toco, é dó maior, não tem como errar aquilo. Se eu errar a digitação eu acho ali, eu sei quais são funções da música e eu consigo cantar inteira na minha cabeça, acabou, não é que eu sei ... agora se você me pedir para tocar Changes do Eliot Carter, que a última vez que eu toquei foi em 1996, não consigo tocar 2 linhas, é muito pouco que fica, não tem referência tonal para você fixar, aquilo não fica. Normalmente eu volto para partitura e se foi uma música muito estudada normalmente ela volta rápido.

14 – Tem o hábito de visualizar o momento da performance, imaginando-se no palco? Caso sim, no que isso contribui para a performance?

Eu gostaria, nem sempre eu tenho tempo disso, você tem que estar com a música muito firme para se dar esse tipo de luxo. Essa música eu tive que aprender a tocar, enfim, relembrar muito rapidamente para tocar. Eu estou muito mais preocupado em tocar, entende? Não fico com muita firula, muito "gueri-gueri" não, mas sim, aquele repertório em que você está mais firme é legal, é importante você visitar o teatro, olhar o palco de longe, se ver ali na frente, pensar na música tocando naquele espaço. Eu gosto de ouvir outras pessoas tocando nos teatros onde eu vou tocar para ter uma ideia melhor da acústica, não que mude muito o que eu vou fazer, mas é a diferença entre tocar forçando um pouco o som e tocar de uma maneira um pouco mais relaxada, com mais gama de dinâmica. Num teatro muito hostil, você naturalmente reelabora a relação das dinâmicas e dos coloridos.

15 – Costuma pensar algo específico nos segundos que antecedem a performance de uma obra em público? (como preparação?) Caso sim, exemplifique.

Eu tento tocar a música mentalmente. Se eu ficar pensando em qualquer outra coisa, eu chego lá totalmente distraído. A concentração é sempre um problema sério, você tem que levar a concentração a sério. A primeira música que você vai tocar é aquilo que tem que estar tocando na tua cabeça. Depois tem o processo, como falei, você aprende a coreografia, então uma música vem depois da outra, sai de uma e vai para outra, isso está mentalmente estudado.

16 – Durante a execução o que vem à mente? costuma apoiar-se em imagens?

Sim, em larga escala sim, agora tem muitas passagens que você tem que ser "down to business". É o dedo 3 que vai passar para a casa 8 e eu tenho que ir com essa posição e cuidar com a postura do polegar, se você não pensa antecipadamente o que você vai fazer tecnicamente, você vai errar; tem passagens, às vezes, até passagens fáceis que, se você não desenha o movimento da mão e a postura e o ponto exato que você usa no dedo e a pressão exata que você usa, inevitavelmente vai errar. Então você tem que traçar um, como vou dizer, um roteiro mental. Em certos pontos da música, você tem que pensar em certas coisas, não pode permitir que um pensamento intruso te atrapalhe. Pelo menos eu tento, às vezes realmente você se distrai e não consegue cumprir aquele roteiro, mas é muito importante, e também quando você vai tocar com a partitura, nesse momento

eu tenho que olhar. Às vezes, você toca e sabe um trecho de cor e esquece de voltar para a partitura, aí você se atrapalha. Então tem que ensaiar exatamente onde você tem que voltar o olhar para a partitura, tem coisas meio comezinhas, meio triviais, meio prosaicas que você tem que introduzir no teu roteiro mental quando vai tocar em público.

17 – Na sua atuação docente, costuma utilizar dessas ferramentas? Como aborda isso com os alunos?

Totalmente, o meu ensino é totalmente por associação, inclusive ensino de técnica, é sempre por associação, não acredito muito em técnica tipo, ah! Olha para aquele cara e olha a postura dele, não! Como é que sente? Esse movimento que você está fazendo é o movimento do quê ? É um movimento de esmagar, de bater o dedo? É de girar? De girar o que? Tem que partir sempre de um movimento que você usa no dia a dia e, quando é um movimento que você não usa para nada mais além de tocar violão, você tem que ser consciente daquilo. 34´56´´ .... (me chamou atenção, me recordo muito do máster class que você deu em Porto Alegre, que era o Prelúdio 1 do Carlevaro, Evocación. Em determinado momento, você falou que aquela passagem era como a caída das folhas de uma árvore, não recordo qual o trecho da música, talvez seja aquele arpejo, não me lembro, mas me chamou a atenção porque esse tema me instiga também e imaginei que você fosse falar sobre isso...) eu sempre... não é sempre, às vezes dependendo da pessoa não adianta ficar fazendo muita firula (?)... você acaba distraindo o foco principal, acho que é importante quando você vai dar uma aula, a pessoa sair da aula com a sensação, bom... eu levei o que para casa? O que eu vou praticar para melhorar? Se eu não tenho o foco da aula com clareza, fica só recitando poesia, também isso não é uma boa aula, pode ser muito inspirador, muito bonito, mas a pessoa volta para casa e aquilo não muda nada na maneira da pessoa tocar. Mas a hora em que você dá uma aula e fala, veja bem, o violão ta escorregando aqui, se você não corrigir isso, você não vai resolver essa passagem, a pessoa leva a sério (36´) e se ela não absorver nada da tua aula, pelo menos aquilo ela vai lembrar. Então dar aula é uma questão também de você manter bem o foco. Agora para muita gente o que falta realmente é imaginação, aí você tem que tentar estimular, tentar abrir os sentidos da pessoa, abrir a orelha da pessoa por meio dos outros sentidos.

18 – Acredita que o processo de representação aplicado ao violão tem alguma diferença ou vantagem em comparação a outros instrumentos?

Francamente, não. Eu não consigo pensar em interpretação musical num alto nível se não for por esse processo narrativo que eu expliquei nas outras perguntas. Claro você pode tocar tecnicamente, maravilhosamente e ter uma abordagem intelectual sólida, isso vai ajudar fazer certamente grandes concertos, mas no final das contas, mesmo essa pessoa que é muito cartesiana e não tem uma sensibilidade muito forte para associação, é naquele momento que o subconsciente dela acaba aparecendo sem ela mesma perceber, a música acaba tendo uma existência própria.
(FIM das questões – nesse momento, aproveito o tempo para voltar a questão 1 que foi suprimida para ser mais objetivo)
Essencialmente, eu comecei a estudar violão com meu pai, eu já me interessava por música antes. Quando eu tinha uns 8, 9 anos, eu pedi para meu pai que eu queria aprender a tocar piano. Claro, a gente não tinha piano, aí ele falou, posso te ensinar a ler música no violão, o que eu queria mesmo era entender a partitura, tinha esse fetiche com a partitura. Comecei com meu pai e fiquei vários anos tocando sozinho. Quando eu tinha 13 anos, eu fui estudar com o professor Guedes, mas na verdade, até terminar a faculdade, eu não tinha muita noção do que eu ia fazer com música. Na verdade, eu achava que ia ser compositor, era o meu desejo secreto. Então eu comecei a estudar teoria, composição, regência e tal... para tentar ter uma formação completa na medida do possível, só que o violão foi acontecendo mais rápido que as outras coisas e eu acabei ficando com o violão, mas esse período dos 13 aos 17 anos que eu estava em Jundiaí ainda e tinha aula de violão com o Guedes e aula de teoria com o Sílvio Ferraz, foi muito importante. Foi ali que eu acho que a música deixou de ser um gosto, deixou de ser somente, ah eu gosto de ouvir música,

para se tornar: - não a música é uma coisa que eu quero entender e dominar. Foi essa a fase principal. Daí entrei na Faculdade. De uma forma, dei vários passos para trás, depois dei uns para frente. Fui estudar na Inglaterra e lá também eu fiz violão e fiz regência como segundo estudo. Ainda achava que o violão poderia não dar certo e francamente até hoje não me vejo puramente como violonista, tanto que eu não trabalho só com isso, trabalho com regência também e organização de eventos de música. Eu gosto de gerenciar e ter idéias de programação. Então eu estou como coordenador do Festival de Campos do Jordão, a programação desse ano foi toda feita por mim.

6.6 – Entrevista com Álvaro Pierri – Vale Vêneto (Santa Maria), 29/07/2014

1 – Breve histórico de formação, áreas de interesse e atuação.

(A questão 1 foi omitida e está contemplada no subcapítulo 2.2.5)

2 – Quais são os procedimentos iniciais no contato com uma obra nova?

Os procedimentos iniciais podem ser, mas não têm que ser sempre os mesmos, quer dizer, pode ser que o primeiro contato que eu tenha com uma obra seja porque eu esteja procurando coisas. Vamos supor, numa biblioteca... seja porque eu conheça o compositor ou seja porque a forma da peça me seja atrativa; sei lá, por que chegamos até uma peça? Pode ser que eu tenha ouvido aquilo, tenha ouvido uma obra ou tenha ouvido algo de um algum compositor que me interessa, por exemplo Gavin Bryars, não sei se você conhece (não, ainda não) deve conhecer, muito bom, muito interessante é uma espécie de "fato musical" que não precisa ser classificado numa corrente estilística muito específica, mas uma mistura de coisas, é muito bom. Então sempre fiquei interessado, tem alguma coisa do Gavin Bryars para violão, claro que é o meu instrumento. Se eu conseguir tocar jóia, se eu não conseguir, bom pelo menos vou ouvir, ter aquela vivência, que pode ser tocando e pode ser ouvindo, não é muito diferente. (e no momento que tu sentas para tocar a obra, tem algumas coisas em comum, recorrentes?) uma vez que eu escolhi e decidi trabalhar a obra? (sim) Olha, eu não decido trabalhar uma obra se eu não exploro primeiro se eu gosto ou não gosto.Eu já tenho tocado muitas coisas que me foram pedidas, me pediram por favor toque as obras finalistas no concurso tal e qual. Então é aquela coisa sempre igual, aquela surpresa que é boa ou que não é boa, mas que você tem que tocar de qualquer jeito. Eu, pessoalmente não gosto de tocar as coisas que eu não gosto de tocar. Porque acho que não é sincero, acho que na música a gente tem que ser sincero.

3 – Tem o hábito de estudar sem o instrumento? Caso sim, como é sua abordagem?

Quando você vai abordar uma obra, que pode ser um complemento com a pergunta anterior, é aquela coisa, como é que vai abordar aquilo? Vai ler? Vai se informar sobre o compositor, a obra em si mesma, a Genesis da obra, o procedimento todo, então a gente vai, claro quando vai abordar tem que constatar, observar, analisar aquilo, então essa peça como é que essa peça é analisável? É uma estrutura que podemos aplicar Schenker? Vamos colocar Schenker ali? Pode ser, pois temos isso no "disco duro" (HD), então estamos de certa maneira condicionados a analisar daquela maneira, mas tento sempre me descondicionar o mais que eu puder, pode ser Schenker ou pode ser Milton Babitt, ou sei lá, os procedimentos esses... mas eu não gosto muito disso, o que eu gosto é mesmo na linguagem que vou utilizar eu tento que não seja verbal, claro conceitual sim, mas tento evitar o verbo, na medida do possível, aquilo é quase impossível, mas em música tem essa possibilidade de poder vivenciar alguma coisa ou ler alguma coisa perceber alguma coisa ou perceber alguma coisa ou perceber as coisas, o que está acontecendo, e que não seja verbal, ou o menos verbal possível, o que não implica que não vou pensar na estrutura rítmica, análise harmônica, etc etc. porque isso vem também com o tempo ou pode vir a ser menos verbal, (difícil para um cara que está escrevendo uma tese, hehe, que seja menos verbal...) (mas até que meu

tema ajuda, porque ele tem esse imaginário) (tu falou hoje do exemplo do Piazzolla, que tu estudou a obra numa viagem, é isso se eu entendi bem?) Sim (tu pode falar um pouco sobre isso) São aqueles todos automatismos que temos no disco duro, como dizia antes, tu abre e começa a ler como se vai ler uma história num jornal, se eu abro um livro que está escrito em malásio, japonês ou em hebreu, eu não conheço, não sei ler isso, mas se está escrito em espanhol, alemão, inglês, francês, italiano sei lá, aí eu vou compreender, aí eu posso ler, mas se estiver escrito em uma língua que eu não conheça, eu não conheço, então vou ter que conhecer. Podemos analisar em termos de conhecimento ou reconhecimento.

4 – Utiliza algum procedimento analítico padrão?

Sinceramente, eu não sei qual é o que eu utilizo primeiro, eu acho que eu utilizo mesmo o meu, quer dizer o que a gente tem direto, é aquela resposta, eu poderia falar de reflexo, aquele perceptivo, não sei como você classifica na sua linguagem, mas eu sempre penso em reflexo perceptivo, porque o reflexo perceptivo vai desencadear o resto... as conexões, nós funcionamos assim, o cérebro funciona com a associação primeiro e dedução depois, não pode deduzir sem associar, claro pode mal associar e consequentemente, provavelmente, mal deduzir; eu tento me liberar, na medida do possível do verbal, mas claro o verbal também é associativo, um nome quer dizer isto, isto e isto. Como dizia um amigo meu que dava aulas de harmonia muito boas, ele falava nas cadências, ele lecionava também música popular, harmonia para música popular na universidade, ele dava nome para as cadências, essa é a cadência da Margarita, essa é a cadência do Daniel, do Eduardo gordinho, coisas assim entende; cadência do bêbado (risos), coisas assim... interessante pois a gente associa aquilo, o nome com o procedimento; nas representações, nas percepções, aquilo está muito ligado né? Quer dizer, é muito interessante seu sujeito de pesquisa... eu estou dirigindo uma tese de doutorado de um cara que foi meu aluno há séculos sobre a interpretação, a percepção da interpretação antes, durante e depois, a mensurabilidade daquilo, não posso dizer mais, pois é a tese dele, mas é interessante.

5 – Utiliza-se de representações mentais (visualizações)?

E quem não? Representações mentais... você está representando mentalmente tudo desde que nasceu e desde antes também! Por que você acha tão interessante isso de RM ? Desculpa que eu que to perguntando agora (sim). Já tem coisas escritas sobre isso, certo? Tem umas coisas que eu tenho visto que é tanto mais "blá blá" do que concreto, eu fico sempre apavorado, esse é seu motivo para fazer a pesquisa? (o tema me fascina porque pode ser uma ferramenta, se bem utilizada,) se bem utilizada né (muito útil para a performance) só pode! (e nasce de uma curiosidade, de um interesse pessoal de saber o que passa na mente dos violonistas especificamente, que não deixa de ser a mente de todos os músicos num certo sentido, mas a diferença do meu trabalho, talvez pros "bla-bla-blás" que já existem seja esse momento aqui, que é saber o que o Pierri pensa enquanto ele estuda e prepara uma obra, então a contribuição vem mais daí, para não falar o que já foi falado) Isso é muito perigoso, tem gente que fala bem, mas não compreende o que está falando, a pessoa compreende como falar daquilo, mas se não tem a vivência daquilo é muito difícil falar, falar, falar... Essa é uma briga que eu tenho sempre em todas universidades onde eu tenho lecionado, aqui não é tanto (Brasil ? UFSM?) porque já "limparam" um pouco, mas tem outras universidades que o "blablismo" toma conta de tudo, você vê músicos que não são capazes de tocar 4 notas seguidas e publicam um livro sobre interpretação, tá pode publicar um livro sobre interpretação do cara que não toca, mas se ele se põe na postura do que toca e o cara não toca mesmo, o que ele tá falando é nada! Incrível e tem muito disso, você sabe. Então eu sempre fico com aquele temor, porque eu fiz musicologia e desde essa época eu fiquei apavorado com esse problema. Eu tinha lições com o Santórsola, ele me ensinou muitíssimo, muitíssimo e dizia, você tem que transcender o verbo, eu compreendi na hora, mas a gente não compreende até que vai fazer o mesmo, ele me falava também de RM, por exemplo, ele dizia que a concentração é um músculo que temos que exercitar muito, pode ser que responda a alguma outra pergunta, temos que exercitar o músculo focando num objetivo concreto, então ele dizia por

exemplo, tenta contar ovelhinha e me diz depois quantas ovelhinhas conseguiu contar sem que tenha outro pensamento que se atravesse. Passei semanas e semanas até que contei 2,(risos) e ele dizia não te preocupes, contar 3 já uma façanha total (risos). Aí fiquei pensando, será que ele tá querendo me adoçar a vida ou é isso mesmo, é difícil contar 3 ovelhinhas sem que não tenha outro pensamento que passe por aí. Seguir um discurso é outro papo, aquelas maneiras de abordar uma obra, vai ser sempre discursiva, pouco importa se é um discurso do século XVIII ou do século XX, ou que não tenha discurso pré-concebido, tanto que sequência, por exemplo com sequências aleatórias, como, vamos supor o "Tarantos" do Leo Brouwer, que tem aqueles enunciados e os redobles, que eles chamam. A peça tem instruções, 1º instrução, 2º instrução, 3º instrução, a 1º diz que tem que alternar um enunciado com um redoble, sendo que o redoble é como uma variação, teoricamente, do enunciado, mas a instrução seguinte é um pouco contradiória, diz que se pode trocar a ordem, pode fazer qualquer enunciado com qualquer redoble. Isso para mim já ficou meio contraditório, porque então o redoblamento não vai ser a variação daquele enunciado, ele colocou aquele nome de "tarantos" que é uma forma utilizada no folclore flamenco... então, para voltar ao início da questão, aquilo acredito que vai ser discursivo, quer dizer, você vai colocar Schenker, vai colocar Babitt ou o que tiver para descobrir o discurso que você descobrir e puder reproduzir ou utilizar aquilo numa concepção de discurso que a consequência é tudo isso. Quer dizer quando escutamos alguém tocando e aquilo não soa o que poderia soar, penso qual é a concepção discursiva do cara para isso, sempre aquela pergunta, por isso a cada vez que dou um máster class e alguém toca alguma coisa, a primeira pergunta é o que você acha? Porque isso me dá muita informação sobre a pessoa, quer dizer, informação complementar entre o que eu ouvi e o que ele está dizendo. Assim eu posso ajudar melhor ou ir mais rápido, se tiver que ajudar, às vezes não tem que ajudar nada.

a) Enxerga mentalmente a partitura?

Mas a partitura em termos de representação gráfica, aquilo vai se sublimar diferente, quer dizer eu posso "re-representar", voltar a representar aquilo visualmente em termos de notas, pentagrama e tal e qual ou não. A nota não desaparece, o som não desaparece, a partitura pode desaparecer... depende, às vezes não deve, por exemplo, eu toco peças que eu sei de cor, mas ainda assim eu boto a partitura do 3º movimento da sonata do Ginastera, eu sei aquilo de cor, às vezes olho ali e depois vou olhar na página seguinte, mas às vezes volto a olhar porque é lindo aquilo, aquilo me estimula, eu me dei conta, então ando sempre com essa partitura, e minha mulher diz, mas tu sabe isso aí, porque está enchendo de levar a partitura e estante? Eu gosto, e tem outras que eu não gosto de olhar quando estou tocando porque olhar atrapalha, porque ler às vezes é muito lento, como falar também é muito lento, então temos que reagrupar por ideias, é aquela história... me responde o que você sabe sobre a velocidade de controle por ação primitiva, por ação mínima? (nada!) Isso é interessante sabe... porque as representações... você vai ler alguma coisa, sei lá, uma peça do Petrassi, uma peça difícil, difícil de ler, então claro, para você, cada um dos elementos que estão confirmando aquilo que está ali leva um tempão! Às vezes mais, às vezes menos, você, para mim, para todo mundo, quer dizer, primeiro estamos descobrindo aquilo, para onde vai, o que que é, o que que tem, o que quer dizer, etc etc, mas isso foi a primeira vez! A segunda vez você já tem um monte de informação dentro, então vai se limitar àquela informação ou vai agregar informação? O que for, depois de um certo tempo, você já tem informação suficiente para se lembrar daquilo, quer dizer você está reagrupando quer dizer que o tempo de "scanning", os caras que tiveram estudando isso, não me lembro bem, mas dizem que em média é mais ou menos meio segundo por ação simples, na hora de ler ou na hora de se representar aquilo. Mas o negócio é que não podemos parar de juntar coisas, então se tem um tempo objetivo no qual temos que falar e falar e falar, ou tocar e tocar e tocar e aquilo é num andamento de semínima = 120, e tens semicolcheias ou fusas, se você tem 120, já é meio segundo, você tem 4 notas para colocar em meio segundo, você já não pode controlar uma por uma, mas quando teve que aprender, sim, mas se é um esquema que é conhecido como uma escala de dó maior, aquilo já é conhecido, que dizem que o "grouping" já está feito, mas se for um elemento por vez, porque é uma peça que você não sabe o que tem, então já tem que ser mais prudente, tem que ir um por um,

até que aquilo vai ficando na memória e isso vai responder talvez alguma outra pergunta, vai fazendo aqueles grupos, então quando você vai representar aquilo, vai representar por grupo, porque não tem outro, porque senão não pode tocar rápido, porque não venha me dizer que a gente tem controle da semicolcheia por semicolcheia quando está tocando a 120. Isso é mentira. Não é possível, por mais rápido que você seja, entende? Claro, você pode reagir, se está fazendo jazz, está improvisando e mudou o acorde. Então aquela escala que você ia fazer, você vai acomodar aquilo como quiser, tem que ter prática, por exemplo, como tudo, como dirigir, caminhar.

b) Enxerga mentalmente os movimentos necessários a execução?

É a mesma coisa, tem agrupamentos também, e às vezes temos que ter pontos de referência, onde tenho que me lembrar que aqui tenho que me preparar assim, por exemplo, porque senão não chego ou não passo, entende? Tudo entra na memória, a música mesmo é uma "arte à memória" é arte no tempo, quer dizer, sem memória não tem música, sem memória não tem organização musical e sem memória não vai ter todos aqueles movimentos que vão ligados, tudo é uma questão de memória conjunta.

c) Tem o hábito de associar intenções musicais com imagens e ou sensações?

Pode ser. Sim. De que imagens você fala? (por exemplo hoje você falou no Piazzolla que em determinado momento era a pessoa de Buenos Aires se lamentando, triste, que aquela passagem era isso, é esse tipo de exemplo, é um dos tipos, tem várias formas de ver) quer dizer a representação dessa emoção ou esse sentimento ligado a tal e tal peça ou tal e tal trecho pode ser que seja útil a cada vez de me lembrar do cara que está triste, mas tem outras maneiras... para mim as emoções também são, não necessariamente representativas, não necessariamente gráficas, são emoções. Meu sistema conhece tal emoção e tal outra como o seu, como todos nós, sim podem ser associadas a uma imagem gráfica determinada ou não e musicalmente nós estamos condicionados, é uma questão cultural. O que emociona a mim na música ocidental tonal provavelmente um cara que vem da Austrália e que nunca ouviu isso, não sinta nada e vice-versa. Uma vez fui tocar em Instambul com orquestra e o diretor veio me buscar no hotel, disse vou te buscar cedo porque essa hora vai ter muito tráfego, pode levar meia hora a chegar no teatro como 2 horas, exatamente durou quase 2 horas. Então comecei a perguntar a ele sobre a música turca, o cara mora em Londres, mas nasceu na Turquia e sabe muito, é muito conhecido. Eu aprendi tanto nessas 2 horas, ele me falou sobre a subdivisão do tom, em quantas partes poderia ser assim ou poderia ser assado, aquela descrição das subdivisões do que nós chamamos de oitava (dos comas?) sim... subdivisão, nós subdividimos a oitava em 12, mas eles podem subdividir, por exemplo, em 17! Como pode ser em 17? Pode ser em 17, por que não? A distância entre as diferenças é para serem aprendidas, ponto, etc... Eu fiquei muito contente de saber isso. Uma coisa é saber e outra coisa é ouvir e curtir aquilo, você tem que aprender... isso é lindo! Em outras culturas também, outras maneiras, por exemplo, eu tenho um amigo japonês que nos encontramos pelo menos uma vez ao ano e cada vez que ele me encontra me traz uma garrafa de saquê, maravilhoso ou se não ele traz música tradicional japonesa, um dia me trouxe música cerimonial que estava mais ou menos proibida para o público em geral, me disse olha escuta isso, é muito bom! Então entrei no carro com minha mulher dirigindo, coloquei o CD e o CD começa com uma nota, essa nota vai sofrendo "formantica" digamos, é uma nota que vai sendo tocado por 2 ou 3 instrumentos que vão alternando a predominância... e aquela nota dura, sei lá, 4 minutos... e minha mulher diz "bota isso fora, não consigo dirigir, não consigo me concentrar". Bela música também, mas ela não gostava daquilo, mas aquilo a perturbava de uma maneira que ela não podia não prestar atenção naquilo. Viu que interessante. Então eu tive que tirar, mas eu ouvi depois sozinho em casa e aquilo pega assim... não é a minha cultura, não precisa ter os olhinhos puxados para perceber coisas. Interessante. Não sei se isso responde... (sim!)

d) Utiliza-se de artifícios extramusicais?

Como? (na mesma ideia do argentino que está triste com um tango...) Então a resposta é a mesma.

6 – De que maneira a representação auditiva de uma peça (ouví-la mentalmente com toda riqueza de detalhes sem necessitar do violão) pode auxiliar na melhora da performance?

Auxiliar? Uma boa pergunta, eu acho que se você tem uma imagem da peça, com instrumento ou sem o instrumento. Talvez sem o instrumento você pode ser mais ambicioso e, com o instrumento na mão, você pode ser mais realista, mas a ambição é fundamental, para procurar, encontrar coisas para fazer com os dedos para poder chegar naquela ideia que a gente imagina, no que pretendemos fazer. Eu faço muito isso, passo o tempo cantando, sem o instrumento ou com o instrumento. Às vezes o instrumento é chato (risos), mas é interessante. Temos que aprender aquela ambição, no bom sentido da palavra, imaginar coisas e pensar como aquilo pode ser possível. Acho que passei a minha vida inteira fazendo isso.

7 – Como você descreveria o processo de recordação de uma obra que você tocou há alguns anos e voltará a tocar?

Fantasioso (risos)... isso foi meio piada, no sentido de às vezes a gente pensa que se lembra exato, às vezes realmente lembra exato, às vezes se lembra até melhor do que era antes, mas às vezes a gente transforma também. Tem essas metamorfoses, imagino eu que aquelas experiências que a gente foi tendo, entre a última vez que tocou aquilo e essa vez que foi agora, aquilo enriqueceu... sim! De qualquer jeito a pessoa tem que ir mais adentro; quer dizer tem aquele ideia do lugar físico no cérebro, como o cérebro armazena as coisas, guarda aquilo ou não guarda, qual é a zona que vai guardar se é a primeira zona, segunda zona, terceira? Piramidal e extra-piramidal, você conhece isso? (Não.) Que é a parte do cérebro que trabalha naquilo que é consciente e aquilo que é, digamos, já armazenado, você não está em tratamento, mas está ali, até hoje os caras estão se perguntando como que é isso, onde é que se guarda isso? E de que forma? Se você pensar que o computador que eu tinha antes, tinha um HD de 1 gigabyte, que era algo fininho assim (demonstra o tamanho), agora eu tenho 1 gigabyte, que não é HD, que não faz barulho, que não esquenta, que é muito mais rápido e muito menor e que o primeiro HD que eu comprei nos anos 80, era um HD de 45 mega, mega e era assim (demonstra o tamanho maior), quer dizer que deve ter possibilidades de armazenar em tamanho pequenininho muita coisa. Aquele negócio das representações que você deve conhecer melhor do que eu, se fazer associações... sem associações a gente não aprende, então claro, na realidade uma parte do novo conhecimento já é velho, já está ali em outras formas e o que é novo é novo mesmo, quer dizer, vai se juntar ao que não é novo. Pode ser uma peça nova, completamente, mas conhecimento relativamente idêntico já está ali, interessante, não? (muito!) só disso podemos falar um mês inteiro.

8 – Costuma associar os diferentes timbres do violão com outros instrumentos?

Sim e não! Às vezes pode ser útil, mas não acho que seja necessário, porque os timbres do violão são específicos e devemos conhecê-los e procurá-los e descobrir e redescobrir, mudando de instrumento, mudando de corda, mudando de unha, mudando de lugar, o lugar que estamos é o instrumento também, aquilo que a gente faz na cordinha é que vai se amplificar no instrumento que a gente tiver de uma maneira ou de outra também vai ressoar no lugar, tudo isso é o instrumento, então a cada vez que vamos tocar a mesma obra mesmo que com um plano muito, muito exato, vai mudar, vai mudar o tempo porque é outra vez, vai mudar porque o lugar mudou e isso é muito interessante; qualquer sala, aquela ambição do plano, ou o plano que tínhamos, tem que ser automaticamente acomodado, então se você tem pouca elasticidade para mudar vai mal...
Acho que fui muito privilegiado porque na minha casa tinha um monte de violão diferente. Comecei a tocar violão de gente grande quando era bem pequeno, então claro, com aquele "monstro" assim eu ia me acomodando, aquele troca-troca de violões ruins, ruim não tinha, de violão ok a violões fantásticos, Fleta, Ramirez, Simplício, Estesso, Ibañez, tinha de tudo ali, aquilo era incrível, porque sem eu saber, estava aprendendo a me diversificar, a me acomodar, agora eu

posso passar de um violão a outro e a adaptação dura, sei lá, meio minuto, se tiver e também diferentes cordas, diferenças em tudo... eu nunca vou agradecer suficientemente a essas circunstâncias da minha vida porque acho que me ensinou muito.

9 – Relaciona emoções com determinada intenção ou evento específico?

Quer dizer, um evento específico quando estou tocando ou uma rememoração? (um evento musical, um evento específico dentro da música ou também um evento.) um evento, sim, isso acontece muito. Às vezes eu rememoro eventos, a peça me faz pensar nisto, naquilo... não é a ideia e depois a música, é a música e depois a ideia. As duas são permanentes.

10 – Como descreveria seu processo de memorização? Faz uso de alguma estratégia específica?

Observação! Observação, humildade, paciência e curiosidade. Tem que ter método também, o método... eu chamo isso do método do estímulo e da quantia, dependendo do nível de estímulo e do nível de complexidade ou simplicidade do negócio é aquele número de elementos que a gente tem que saber limitar, isso requer paciência humilde (40´), então se tenho que aprender algo, não vou me fazer acreditar que eu posso ir de um ponto a outro... sim eu posso, mas se eu fizer 40 vezes daqui até aqui nunca vai ser tão eficiente quanto se eu faço 40 vezes daqui até aqui, 40 vezes daqui até aqui, 40 vezes daqui até aqui (seccionado) porque a quantia de elementos com os quais eu vou ter a possibilidade de me concentrar muda o rendimento da memória, claro, quanto mais treinado você está mais elementos pode ter de 1 vez, mas "take care"... tem que ter cuidado. Tem umas teorias que falam de um grupo de 20 a 25 elementos por vez, isso é relativo, tudo depende da complexidade da realização de cada um dos elementos. Um elemento pode ser simplesmente uma nota, mas cada nota é o resultado de ao menos uma, senão várias decisões, eu vou fazer o sol sustenido na primeira corda com o terceiro dedo, vou fazer isso com o dedo médio e mezzo forte, e tenho que decidir onde que vou fazer, um monte de decisões, porque no banco de dados eu sei o que vai fazer ou pelo menos tenho uma ideia do que pode acontecer se eu fizer com tal dedo, na tal corda, com tal intensidade em tal lugar, mas é uma decisão que tem que ser tomada, então a análise paciente e com tempo suficiente sem esquecer que 1 elemento simples leva mais ou menos meio segundo para ser bem decidido, quer dizer que se você levou 1 segundo por elemento, você teve a possibilidade de analisar aquilo 2 vezes, "double scanning"... não sei se contribui para a sua causa isso? (sim, acho que vou ter que pesquisar essa questão do scanning...)

11 – Acredita que estudar mentalmente possa otimizar o tempo de preparo de uma obra? Por quê?

E quando é que você não estuda mentalmente? Você quer dizer sem instrumento? (sim, sem instrumento) porque mentalmente é sempre! Isso ta relacionado ao que você me perguntou antes. Sim, claro! Todas as formas levam a uma análise que mesmo que aparentemente seja o mesmo, não é o mesmo, porque se eu não estou atrapalhado pela ação física ou se eu não estou ocupado a transformar em uma ação física específica aquilo que eu estou lendo, que estou concebendo e tudo o mais... de repente tem lugar para outras coisas ou talvez não... eu acho que é uma boa coisa para fazer, eu faço seguido, quer dizer quando você está lecionando a um aluno é ele quem está tocando, você está ouvindo, lendo a partitura e está comparando, interessante isso. Eu não lia muito bem, quando tinha 11, 12 anos aprendia de cor muito rápido, eu lia um pouco, aprendia e não lia novamente; um dia pensei eu vou ter que ler e vou ler obrigado, pouco importa se é bonito para ler, se soa bem, se soa ruim, se é chato, qualquer coisa, então peguei um livro grande do Francesco de Milano e comecei a ler, lia, lia... segundo objetivo, ler sem erro, vou baixar a velocidade porque tem que ser sem erro, vamos ver qual é a velocidade limite na qual eu posso digerir o que vem? Isso foi muito bom! Aos 15, 16 anos comecei a dar aula, então na minha casa o aluno se sentava numa cadeira muito bonita e tinha um sofá muito cômodo onde minha tia se sentava e não sei como ela fazia, mas ela enxergava tudo que estava escrito ali e corrigir, tudo mais... e eu ficava de pé e lia a partitura ao avesso, pois o aluno tava sentado e eu do outro lado, claro se é alguma coisa que você conhece mais ou menos, você vai comparando a simbologia que

você conhece de uma maneira ao avesso, mas é incrível pois às vezes o aluno vinha com uma obra que eu realmente não conhecia e percebi que eu conseguia me dar conta quando é que ele fazia certo, quando é que ele fazia errado não só ouvindo, mas lendo mesmo ao avesso, numa aula eu pensei até que eu lia melhor ao avesso do que normal, isso ta ficando ruim, vou ter que fazer alguma coisa, (risos) mas logo mais me dei conta que comecei a ler muito rápido, de repente aquele peso que eu tinha de não conseguir ler tão rápido quanto outras pessoas, e consegui ler, aí o peso já era diferente e você sabe que quando estamos mais confiantes, começamos a experimentar ir mais longe, comecei a experimentar ir mais longe na leitura, na velocidade de leitura e então comecei a gaguejar na leitura, e isso durou até uns 21, 22 anos, sabe quando você quer ir rápido demais e não da? Eu percebia que lendo rápido, às vezes eu perdia um elemento, então foi um exagero, incrível não? Pensei, o que está acontecendo comigo e é isso, acho que me empolguei demais ou sei lá o que; com o tempo eu fiquei pensando que eu tinha aprendido não muito seriamente aquilo, com aquela ambição de ler mais rápido, cada vez mais rápido, porque no violão a leitura à primeira vista é muito difícil! Se você vai em 1 linha, tudo bem, se você tem um ricercare ou fantasia de Francesco da Milano ou fantasia de Mudarra ou de Narváez que são bastante lineares não é tão difícil, mas na hora que você tem 3 notas a mais há um monte de decisões que você tem que fazer que aquilo leva mais do que 1 vez, que uma de cada vez.

12 – Tem o hábito de visualizar o momento da performance, imaginando-se no palco? Caso sim, no que isso contribui para a performance?

Eu lembro quando era adolescente que eu só queria fazer isso, na realidade me dei conta que eu nunca fiz isso, se eu fiz, foi querendo fazer isso, foi me colocar numa situação como se agora fosse o concerto, não vou errar, vou fazer isso... sabe todas aquelas exigências... a minha interpretação é assim e assim, não vou errar, vou passar de um movimento a outro, quer dizer o ensaio geral, mas de cada dia. Eu utilizo isso muito com meus alunos agora, aqueles que eu consigo ver regularmente, dependendo do aluno tem maneiras diferentes de fazer isso; esse também é um tema para 2 anos...

13 – Como você procede no ensaio mental? Que fatores entende que dificultam o ensaio mental?

Não, para mim é a mesma coisa, em casa é mais cômodo, no palco, no palco às vezes tem luzes que são mal organizadas, tem alguém que atende o telefone, vai ter que se adaptar a tudo. Há um mês fui tocar no México e tinham me prometido que iriam apagar o sistema de ar condicionado, mas no México isso é como "impossível". Então tinham como 2 motores e apagaram 1, para violão é horrível, qualquer barulhinho muda todo o peso das frequências, então até conseguir que eles parassem... aí o barulho da rua ficou muito mais evidente... tenho que aceitar, não vou ficar me invocando com cada barulhinho, quando trabalhamos em casa temos que pensar nisso, se tiver barulho, se não tiver, tem que trabalhar e se concentrar, se a gente curte aquilo, se concentra.

14 – Considerando os aspectos visuais, auditivos, cinestésicos ou lógicos, como procede em relação à visualização. Acredita haver uma hierarquia de importância?

Você fala em termos de importância, mas não de chegada ou de sequencia no tempo? (sim, uma hierarquia para você na sua prática e performance) São todas ao mesmo tempo! Isso é muito importante sabe, porque é como fazer um acorde ou fazer um arpejo, você pode decidir como vai fazer o acorde, mas para fazer um acorde "plaqué" tem que ter tudo que necessita para fazer soar "plaqué" e se for fazer arpejo é só modificar aquilo, mas arpeja um após o outro

15 – Costuma pensar algo específico nos segundos que antecedem a performance de uma obra em público? (como preparação?) Caso sim, exemplifique.

Que bonita aquela menina que está na primeira fila! Ou que chato aquele gordo que vai começar a dormir porque eu conheço ele.(risos) Eu tinha um amigo que gostava de dormir nos concertos e eu

dizia para ele: " no meu concerto tu não vai dormir, né?" Se não gosta, vai para fora, mas não vai dormir no meu concerto. Então ele ia e ficava à minha esquerda porque sabia que eu ia ver mais e dormia mesmo, com barulho (ronco), 2 vezes fez isso (risos). Quando estamos no palco, o que tem ali? Tem gente. Chato, às vezes, é que não enxergamos as pessoas. Às vezes as luzes são tão fortes que não podemos ver, mas estão ali, estamos todos juntos. Acho que tocar e ouvir é uma coisa que nós fazemos juntos ou senão, não existe, quer dizer, o que a gente vê, a maior parte do tempo é uma pessoa tocando e outros que observam, mas não necessariamente estão vivendo a mesma coisa. Isso depende muito de quem está tocando, se ele tocar muito para ele mesmo, é incrível, os que sabem música, os que não sabem música, não importa, todo mundo entra no negócio e a representação anterior não precisa existir. Talvez tenha gente que precisa, eu não preciso. Quer dizer, a minha representação anterior é: Eu não preciso de representação anterior, eu vou lá para receber também, é como ir a uma reunião com gente que conhece ou gente que não conhece, pouco importa, é a vida normal.

16 – Durante a execução o que vem à mente? costuma apoiar-se nas representações?

Claro; não é que pense na árvore bonita que eu vi, no cara horrível, numa passagem feia, pode ser também, mas tudo são imagens, imagens sonoras, imagens conceituais, imagens visuais, imagens associadas, tudo são imagens, mas acho que você fala é imagens visuais, né? (sobretudo imagens visuais, mas esses aspectos que você falou também) Eu acho que a imagem é plurissensorial, para mim, pelo menos... Às vezes me acontece de estar tocando e me emociono tanto com aquilo que estou tocando que não sei mesmo porque me emocionei de uma maneira que eu podia descrever exatamente. Quer dizer, aquela emoção é uma coisa em si mesma; às vezes pode ser associada a uma pessoa ou a uma lembrança de uma pessoa ou de um acontecimento, tantas coisas, mas muitas vezes existe em si mesma. Eu acredito muito, como na linguagem que falamos no início ou da análise, é puramente sonora, puramente musical, puramente emocional, quer dizer, a música ou toda expressão artística é uma sublimação ou uma manifestação da afetividade, uma delas, inclusive a chamada objetividade, que é um capítulo do resto, não é uma condição extra. A divisão entre objetividade e subjetividade é um conceito, na minha opinião, que leva a muitos erros.

17 – Na sua atuação docente, costuma utilizar dessas ferramentas? Como aborda isso com os alunos?

Como aqui (nas master classes); claro tem coisas de planejamento, muito elemento de psicologia e psicologia da evolução, quer dizer em tudo que é psicomotricidade, temos que ter muito cuidado com o planejamento e com avaliação permanente do que vai acontecendo com esse plano, tem o plano geral e tem os ajustes, porque tem muita surpresa sempre, cada uma das pessoas é um mundo diferente, você pode colocar 10 caras para fazer a mesma coisa, mesmo com um "coach" que vai fazer os mesmos exercícios, a mesma quantidade, todo mundo vai sair diferente, não tem um que seja igual a outro, isso tem que ser a coisa mais respeitada, porque sem isso você não consegue ajudar ninguém a aprender algo, nós não ensinamos nada, os professores, você sabe disso! Cada aluno, cada pessoa é o único professor de si mesmo, os outros são como um conselheiro (risos), assessor de aconselhamento, não tem mais do que isso. Pode se tentar enquadrar a pessoa e tal, mas é sempre uma loteria, é interessante com o tempo como vamos conhecendo a pessoa e tranquilamente pode se fazer uma ideia aproximada das possibilidades e também dos fatores conflitivos, tem que procurar diferentes caminhos para chegar no objetivo. É muito interessante porque aquele chamado professor é a pessoa que mais aprende, sinceramente, eu acho que leciono mais por isso, tenho certeza que se não leciono, fico preguiçoso ou mesmo se não ficar preguiçoso, não vou conseguir estar confrontado com tantas coisas para resolver, para analisar, para tirar conclusões que se estou sozinho, claro se estou sozinho, eu vou numa outra dinâmica, mas a combinação de dois é incrível, acho que nunca ninguém pode evoluir tanto se não está confrontado com a obrigação de ver aquela peça chata que você não vai ver nunca sozinho e você vai aprender muito com aquilo, porque é importante o respeito maior que qualquer nota a qualquer pessoa e você aprende como um maluco creio eu...

18 – Acredita que o processo de representação é uma ferramenta que favorece o violão em relação aos outros instrumentos?

Não, acho que é a mesma coisa. Você o que acha? (Acho que é muito semelhante, acho que é um processo que historicamente tem sido estudado nos pianistas e acho que o que muda é só o objeto porque a relação das imagens e da representação é muito semelhante) Mas se você toca um instrumento como o piano ou como a harpa que você pode traduzir tantos sons ao mesmo tempo e por outro lado trombone, então você tem que imaginar aquilo de outra maneira, aquela representação que você fala é outra, porque claro ele está fazendo uma nota por vez, mas tem que ser representado o resto do contexto. Nesse sentido, talvez, o violonista vai ter algumas vantagens. O que o violonista tem como desvantagem e que tem que ser consciente disso é que ele não tem experiência nenhuma em modificar uma nota uma vez que a nota começou. Agora, em Viena, estou brigando para que, ao invés de ter 8 semestres de piano obrigatórios no bacharelado, tenha 4 semestres de piano obrigatório e se, depois de 4 semestres, o aluno quer continuar a investir tempo para aprender piano, ótimo, tudo bem, mas que possa ser uma atividade a escolha, mas que tenha como obrigatório 4 semestres de um instrumento melódico, se não a pessoa sai de lá tocando muito violão e conhecendo bem o piano, mas não tem nada, a mínima ideia do que é manipular uma nota uma vez que a nota começou e isso é uma besteira no sistema de educação.

6.7 – Entrevista 6 – Daniel Wolff – Porto Alegre, 30/07/2014

1 – Breve histórico de formação, áreas de interesse e atuação.

Basicamente arranjo, performance e composição são as que mais me interessam e a didática voltada a essas três áreas. Resumindo, seria isso.

2 – Quais são os procedimentos iniciais no contato com uma obra nova?

Eu não tenho isso sistematizado, mas em geral a primeira coisa de uma obra nova... vai depender de como é o meu contato com a obra nova. Tu estás assumindo que é um contato pela partitura? Sim porque se me mandam um mp3 vai ser ouvir, mas normalmente se é uma obra que vou estudar, tenho a partitura. Eu tenho uma tendência muitas vezes a ler primeiro sem o instrumento, ouvir com o ouvido interno, nem sempre eu consigo, uma peça muito complexa às vezes não dá! Mesmo que não "pegue" todas as notas, tu consegues ver qual é o ritmo, qual é o tipo de linguagem harmônica que tem na peça, etc. Então eu costumo fazer uma primeira leitura assim, e depois é realmente tocando para ter aquela primeira familiaridade, não somente sonora, mas também a sensação física, como é que a gente sente, qual é a sensação neuromotora de tocar a obra, apesar de que num primeiro momento isso ainda está bastante longe do que vai ser a sensação final. A partir daí, no momento tu falas em contato, ou não? (sim, é uma obra que tu vais estudar) Se é uma que vou estudar, procuro me informar o máximo que eu posso sobre a peça. Que é isso? É uma Valsa Crioula? O que é uma valsa crioula? Esse compositor quem é? De tal lugar, tal época. Qual é o contexto? (uma contextualização ?) Exato! Basicamente esses seriam os primeiros passos.

3 – Utiliza algum procedimento analítico padrão?

Não. No meu treinamento como músico, passei análise contrapontística, análise harmônica, harmonia funcional, harmonia pós-tonal, setor intervalar, análise de música de 12 sons, Rudolph Reti, análise motívica, Mayer, Shenker, estudei várias técnicas de análise. Quando eu vou analisar uma peça que é para eu tocar, o que eu faço é uma análise bem mais empírica que se baseia no que eu aprendi com todas essas. Mas eu não uso uma técnica específica, como naturalmente a minha mente vai funcionar, eu procuro olhar e, usando todos esses conhecimentos, ver tudo que eu descubro sobre a peça sem fazer uma análise formal específica, a não ser que seja para um artigo

ou uma palestra eu vou escolher alguma coisa. Mas, em geral, para meu estudo, não existe isso. E eu tento me colocar sempre também, não sei se existe um nome para esse tipo de análise, poderia dizer que é uma análise composicional talvez, não sei se é o termo, que é me colocar no lugar do compositor, qual foi o problema que ele teve, que é uma coisa como compositor me ajuda muito, como eu ser compositor me ajuda como intérprete. É um problema que a gente tem. Quando vou sentar, como vou fazer uma música durar 3 minutos ou 6 minutos ou 20 minutos como é que a gente faz a música durar no tempo que não seja só. Vou inventando pedaços de música e vou ir colando eles como uma colcha de retalhos e isso é uma coisa que me chamou atenção. Há uns três anos atrás fui tocar no Canadá e, quando eu estava lá, o pianista Alfred Brendel estava fazendo uma série de conferências e eu fui assistir uma. Tinha um momento para perguntas e alguém perguntou: que conselho você dá para um intérprete, como ele pode ser um melhor intérprete? Tente aprender a compor alguma coisa, não precisa se tornar um compositor, mas saiba qual é o problema de escrever uma composição com início, meio e fim. Isso vai te apresentar os problemas que o compositor teve e você vai poder tentar descobrir como isso influenciou o discurso e como isso pode te ajudar a interpretar a peça. Então eu faço muito isso, tentar ver em termos de composição por que ele usou tal acorde ou tal seção depois de tal outra, quais os caminhos escolhidos pelo compositor no discurso.

4 – Tem o hábito de estudar sem o instrumento? Caso sim, como é sua abordagem?

Tenho. Na verdade, como eu tenho muito trabalho em várias coisas, eu tenho muitas vezes pouco tempo com o instrumento, para mim é meio fundamental. Na época em que eu não tinha tantas atividades paralelas, eu estudava bem mais com o instrumento do que hoje. Em geral, é um pouco parecido com o conceito que o Eduardo Fernández fala no livro dele de tentar imaginar a sensação neuromotora. Nesse caso, é mais neuro do que motora porque não estou mexendo os músculos, tentando imaginar qual é a sensação de cada um dos movimentos que eu tenho que fazer e reproduzi-los mentalmente, porque já está comprovado em pesquisas, tu já deves ter lido, que quando tu imaginas o movimento a nível cerebral, o tipo de ondas que ocorrem é muito parecido quando imagina o movimento e quando tu fazes o movimento. Então eu procuro fazer isso, recriar mentalmente a sensação neuromotora onde vão estar meus dedos, como é que a mão direita tem que se sentir, qual é a sensação que a mão direita vai estar, se o indicador vai estar naquele momento na altura da terceira ou da segunda ou se a mão vai estar numa disposição em que i,m,a estariam em cordas separadas ou na mesma corda, dependendo, isso é uma coisa mais de arpejo melódico. Meu estudo fora do instrumento é mais assim.

5 – Utiliza-se de representações mentais (visualizações)?

a) Enxerga mentalmente a partitura?

Raríssimas vezes, sei que muita gente faz. Eu, muito pouco. Só se me pedirem. Imagina a partitura do prelúdio 2 do Villa-Lobos. Eu consigo enxergá-la, mas não é algo que normalmente eu faço no meu estudo mental.

b) Enxerga mentalmente os movimentos necessários a execução?

Isso sim, os movimentos, o som! Eu mentalizo mais coisas da interpretação, qual é o andamento, qual é o som, qual é o timbre que eu quero ali, qual é a articulação e também assim, se é um stacatto, de que maneira isso vai mudar a minha sensação neuromotora, o que que e a mão direita vai fazer diferente para ser um stacatto ou para ser forte, piano, o que a mão esquerda vai fazer diferente. A questão de visualizar partitura nunca me serviu para isso e nem para memorização que muita gente usa também para memorização. Tentar visualizar a partitura, para mim é algo que realmente, não sei porque, nunca funcionou. Eu sempre confiei mais em outros tipos de memória; sei que tua área não é aqui a memória (mas tem a ver) então para uso de memorização não...

c) Tem o hábito de associar intenções musicais com imagens e ou sensações?

Sim, não só quando eu estudo uma peça, mas também quando eu estou ensinando, vou transmitir isso para aluno, acho que até mais para os alunos do que para mim. Acho mais fácil muitas vezes transmitir isso e foi uma coisa que eu vi vários professores fazerem comigo e que me ajudou quando eu era aluno, então eu procuro usar.

d) Utiliza-se de referências extramusicais?

Bom, esses já eram extramusicais (dependendo do ponto de vista sim). Sim, direto, seja de sugestão de ideias, de histórias, de sensações físicas, não necessariamente a sensação que temos no instrumento, a sensação de dança, não sei se chega a ser totalmente extramusical, mas é um movimento que tu farias quando tu estás dançando uma música e não quando estarias tocando uma música.

6 – De que maneira a representação auditiva de uma peça (ouví-la mentalmente com toda riqueza de detalhes sem necessitar do violão) pode auxiliar na melhora da performance?

Na minha opinião, é uma pergunta muito ampla. Se eu tivesse que focar um pouco a resposta da pergunta, na minha opinião é. O instrumento apresenta uma série de obstáculos para a gente, dificuldades mecânicas ou às vezes uma limitação, o instrumento não pode fazer tal coisa, o violão não pode fazer um crescendo numa mesma nota, podes tentar emular isso com um trêmulo ou um fazer um vibrato que vai aumentando, engana um pouquinho, não engana muito. Eu noto que quando eu tento representar mentalmente o som. A representação sonora mental da peça me permite imaginar coisas que eu não me permitiria quando eu estou com o instrumento na mão porque ou meus dedos não conseguem ou o instrumento não permite. Claro que, quando isso ocorre, me ajuda a fazer outras coisas com o instrumento. Eu noto, por exemplo, comigo e com alunos, quando temos que destacar uma melodia, no meio de várias e essa melodia é muito longa, eu percebo que, se eu fico cantando mentalmente essa nota até chegar a próxima, a maneira com que eu toco essa nota, em termos de volume e timbre, é mais parecida com a nota anterior se eu não fiz isso, então eu tento mentalmente manter aquela sustentação que a nota vai ter (nesse momento o entrevistado simula a situação cantando duas notas longas sustentando a primeira até a próxima, legato, e também canta como soaria de forma real no violão, com a natural queda de volume das notas após o ataque). Esse tipo de representação ajuda a resolver a questão, inclusive mecânica. Então muitas vezes me parece que, se a gente tira as dificuldades, o "obstáculo" do instrumento, a gente consegue pensar mais abertamente sobre a peça e às vezes até achar soluções criativas sobre como tocar ela no instrumento.

7 – Como você descreveria o processo de recordação de uma obra que você tocou há alguns anos e voltará a tocar?

Com ou sem o instrumento, quando eu vou recordá-la? Aí é diferente; se eu estou sem o instrumento, eu procuro sempre lembrar primeiro da sonoridade. Eu tenho um ouvido relativamente bom, ou seja, consigo ouvir um acorde e... eu não tenho ouvido absoluto, mas eu tenho um bom ouvido relativo, consigo com uma certa facilidade escrever uma melodia sem estar com o instrumento na mão, ou ouvir e dizer a esse é um acorde com sétima e nona aumentada, principalmente quando são acordes que já conheço. Se ouvir um "cluster", não vou conseguir dizer exatamente que notas estão no meio daquele "cluster", mas os maiores, menores, com 6ª, 7ª maior, 7ª menor, 13ª maior, menor, acordes comuns que são usados, principalmente no jazz e tal, eu estou muito acostumado a ouvir. Então eu começo muitas vezes lembrando da sonoridade e, em seguida, associando ela com movimentos. Inclusive uma coisa que já me aconteceu várias vezes, em concerto, de eu esquecer a peça, e tenho uma falha de memória do dedo, assim muscular. Não lembro exatamente para onde a mão tem que ir, mas eu me lembro do som e aí, por alguns

segundos, eu vou tirando de ouvido a peça e encaixo em algum momento seguinte. Aconteceu várias vezes que eu tive falhas de memória que ninguém percebeu, basicamente eu tive uma outra memória que me auxiliou. Esqueci da memória digital, mas, como eu tenho uma certa facilidade em imaginar uma melodia, eu consegui tocá-la em seguida no violão de primeira, então isso acabava resolvendo a situação. Isso é uma coisa que acontece bastante comigo quando eu vou retomar uma peça, vou tentar imaginá-la, o que a gente lembra mais? Do som do que do movimento, pelo menos para mim é assim, através do som eu gero o movimento quando eu estou sem o instrumento. Se é ao contrário, vou ter que tocar uma peça. Ontem mesmo eu estava fazendo. Vou tocar com o Thiago Colombo uma peça que eu toquei com ele uma vez só na ANPPOM do ano passado, claro a primeira coisa ... uma peça que não toco há bastante tempo e não é uma peça que eu tinha tanto na mão; porque isso é uma diferença também, voltar para uma obra que tu não tocas há muito tempo, que tu tocaste 15 vezes ou voltar para uma obra que não tocas há muito tempo que tocaste 1 vez. Isso é diferente, então eu estou falando mais de obras que eu toquei pouco, que realmente houve um certo esquecimento da peça. O que eu tento fazer sempre num primeiro momento é repetir cada pedaço várias vezes porque eu noto que a memória volta... se eu só peguei uma peça que eu não leio há muito tempo e leio ela 4 vezes de ponta a ponta, ela não volta tanto para os dedos. Enquanto que, se eu pegar os primeiros 5 compassos e tocar 4 vezes seguidas e depois do compasso 6 ao 10 tocar 4 vezes seguidas e repetindo os pedaços, me ajuda a trazê-la para a memória muscular mais rápido.

8 – Costuma associar os diferentes timbres do violão com outros instrumentos?

Sim.

9 – Relaciona emoções com determinada intenção ou evento específico?

*O tempo inteiro. Me parece que consigo transmitir o que eu quero mais facilmente como intérprete e também ensinar os alunos a transmitir mais facilmente. É mais fácil para mim transmitir para um aluno imagina que essa peça é triste do que se dizer isso tem que ser piano, legato e dolce. Termos técnicos vão transmitir menos a ideia do que o termo emocional. Então eu tento sempre imaginar isso aqui é triste, isso aqui é alegre... Agora como tu falaste de emoções; é emoção, mas qual é a função dentro de um discurso? Uma coisa é ser triste, mas dentro da tristeza tem um momento em que a tristeza está associada com a raiva ou associada com alguma outra coisa. Então eu procuro ir transmitindo isso. Eu uso bastante associar emoções com o que deveria ser transmitido em determinado momento. Como é que alguém fala quando está triste? Como é que que alguém caminha quando está triste? Imaginar gestos ou formas de "delivery" * , de "entrega" do discurso e tentar associar isso com a maneira de tocar, faço bastante.*

***nesse momento houve um pequeno esclarecimento do termo delivery, no inglês é "to delivery a speech" "entregar" um discurso, em português seria: fazer um discurso.*

10 – Como descreveria seu processo de memorização? Faz uso de alguma estratégia específica?

No instrumento muito pouco, porque eu tenho uma facilidade bastante grande para memorização de qualquer coisa, memorizar número de telefones é difícil para mim e eu uso estratégias para memorizar número de telefone, mas diferentes das estratégias que eu uso no instrumento. Primeiro, eu uso muito pouco as estratégias porque tenho muito pouca necessidade de usar alguma técnica de memorização, em geral só de eu ir estudando a peça e lendo eu já memorizo. O momento que eu costumo usar estratégia é quando tem alguma coisa que eu me confundo seguido, por exemplo duas passagens muito parecidas da peça. Então tento achar alguma coisa que vai me lembrar, algum tipo de associação; a primeira passagem chega numa determinada nota com o dedo 2; na segunda vez, numa passagem que é quase igual, se chega com o dedo 3. Então tento lembrar que essa peça é um "crescendo" porque primeiro vem o dedo 2 e depois o dedo 3. Então tento imaginar... na primeira vez, há um acorde maior, na segunda é um acorde menor. Então é

um decrescendo de tensão harmônica, por assim dizer. Tento lembrar desses detalhes, eu preciso lembrar que todas escalas começam com o dedo indicador menos essa. Então às vezes coloco até na partitura um "M" bem grande, que vai começar com o médio aquela escala e então eu fico com essa memória, a escala "x" tem que começar com outro dedo, me ponho pequenas estratégias que são geralmente isso. Quando tu tens um padrão que vai sair, que vai ser alterado, são os casos que eu mais preciso lembrar.

11 – Acredita que estudar mentalmente possa otimizar o tempo de preparo de uma obra? Por quê?

É uma pergunta perigosa, porque já teve vezes que eu fiz isso e me otimizou e já tive vezes que fiz isso e piorou. Então, se for muito bem feito, pode. Agora não adianta assim: vou ficar 8 horas estudando ela mentalmente e depois vou estudar 5 minutos no violão e tá pronto. Não, não vai ajudar, me parece. Isso varia de pessoa para pessoa também, um caso que é um pouco diferente dos outros, o Eduardo Abreu, que é um violonista, tinha uma facilidade tremenda! Alguma coisa no cérebro dele funcionava diferente porque o Guido Santórsola comentou quando os irmãos Abreu foram trabalhar com ele em sua casa, e ele dava uma de manhã para Sérgio e para Eduardo, depois a tarde inteira o Sérgio ficava estudando e o Eduardo ficava caminhando de um lado pro outro na sala... Ele só pegava o instrumento para tocar quando ia ensaiar com o Sérgio, então ele era um cara que estudava praticamente só mentalmente, mas ele não é regra, ele é exceção. Eu, se for fazer isso, vou tocar muito pior. Ele tinha algum tipo de capacidade mental que, acho, que a maioria de nós não tem, que permitia ele fazer isso. Então acho que fazer um pouco uma maneira de se libertar do instrumento para poder pensar abstratamente na música ajuda. Eu não levaria isso ao extremo porque acho que acaba ficando muito só no abstrato. Só para tu saberes, eu não sou nenhum expert no tema, só estou falando basicamente da minha idéia. Eu nunca li pesquisas sobre isso, podem ter pesquisas que dizem que o estudo mental deu muito certo para a maioria das pessoas. Tu deves estar lendo mais do que eu sobre isso (o que eu li até agora é que a afirmação mais recorrente é que o estudo mental aliado ao estudo físico (prático), que é o que tu estás falando, é mais eficiente do que os dois isolados. Então o que a maioria dos autores falam sobre isso é que a idéia é combinar os dois) faz sentido (que parece que é o que tu fazes) Sim!

12 – Como você procede no ensaio mental? Que fatores entende que dificultam o ensaio mental?

Na verdade, eu faço isso mais quando eu estou preparando a obra do que quando ela está pronta. Quando ela está pronta, é mais o caso de estar indo viajar para algum lugar e não estou podendo estudar durante a viagem. Então eu vou mentalmente fazendo isso, no momento que ela está pronta é mais um quebra galho quando eu não posso estudar fisicamente no instrumento. Já não é uma coisa que eu costumo fazer tanto.(Identifica algo que dificulta esse ensaio mental?)Basicamente quando tenho falta de concentração. Por exemplo, tu consegues fazer várias coisas olhando televisão, ou fazendo outra coisa. Posso estar falando no telefone com a mão direita e com a mão esquerda fazer um trinado e vou conseguir fazer. Agora a representação mental do trinado enquanto falo no telefone é mais difícil. Então creio que, na verdade, o maior impeditivo seria falta de concentração e aí pode se aliar elementos que complicam. Se tem barulho, se tem alguém falando contigo, se tem alguém caminhando por volta, qualquer coisa que possa distrair a concentração.

13 – Tem o hábito de visualizar o momento da performance, imaginando-se no palco? Caso sim, no que isso contribui para a performance?

Já fiz mais isso no passado, faço pouco hoje. Na verdade, quando eu faço isso é mais para tentar recriar aquela sensação de que temos uma única chance. Chegar e tocar a peça do início ao fim 1 vez. A gente faz muito, comecei a tocar e não estou bem sentando, paro e me ajeito. O violão não está bem afinado, paramos e afinamos. Começou a coçar o nariz, vou parar e vou coçar o nariz, a gente para no nosso estudo, errei tal passagem, corrige. E às vezes não treinamos muitas vezes

aquilo de se dar uma chance só. Então muitas vezes, quando vou tentar fazer essa representação, é mais isso, é eu ter que sentar e tocar o programa inteiro de ponta a ponta ou que seja só uma peça, mas não pode ficar aquecendo nem nada, tem que tocar do início ao fim e acabou. Outra questão é imaginar a luz, eu entrando, agradecendo, colocar a roupa do concerto... aí não sei se entraria a representação mental (em parte sim, porque tu estás simulando o que vai acontecer) mas muitas vezes isso é uma questão física. Não estou acostumado a tocar de terno. A calça do terno não me incomoda tanto, o casaco do terno ou do smoking em geral me limita os movimentos, eu não estou tão acostumado a tocar. Então o que eu faço muitas vezes quando vou tocar com orquestra ou algum concerto que eu tenho que tocar assim, eu pratico mais perto da data assim só para realmente me acostumar com a sensação física de tocar com toda aquela roupa.

14 – Considerando os aspectos visuais, auditivos, cinestésicos ou lógicos, como procede em relação à visualização. Acredita haver uma hierarquia de importância?

Para mim não há uma hierarquia absoluta, que sempre deveria ser assim. Eu sei te dizer a hierarquia pra mim como intérprete e eu não tento forçar isso em ninguém porque eu acho que isso não é único, é muito pessoal. Quais são os aspectos que tu falaste mesmo? (é aquela divisão que os autores usam mais na questão da memória que é o visual, o auditivo, o cinestésico e lógico) pra mim viria cinestésico e lógico em primeiro lugar, seguido do auditivo e, por último, o visual.

15 – Costuma pensar algo específico nos segundos que antecedem a performance de uma obra em público? (como preparação?) Caso sim, exemplifique.

Estamos imaginando que os segundos são aqueles em que eu já sentei para tocar no palco, não é antes de eu entrar no palco né? (pode ser, depende de como tu funciona, pode ser aquele momento que tu já sentaste ou pode ser antes do palco) Em geral, estou pensando em fazer uma respiração mais funda, relaxar os músculos, não tento pensar demais, tento meio que limpar a mente. Naqueles segundos que antecedem a performance, entrei, sentei no palco, ainda não comecei a tocar, tento imaginar basicamente qual é o caráter, é algo que vai começar melancólico, é enigmático, é triste... e tentar incorporar um pouco essa sensação. Se vai começar com algo mais enérgico, tento também me sentir mais enérgico antes de começar.

16 – Durante a execução o que vem a mente? costuma apoiar-se nas representações?

Deveria me apoiar mais, não costumo me apoiar tanto, não. Quando eu estou estudando, eu tento criar essas imagens para eu saber qual é o caráter que eu quero dar. Agora estás falando de execução em qualquer momento ou execução em público? (execução em público). Em público na verdade, varia muito do lugar... eu não sou uma pessoa que tem muita tranquilidade para tocar em público, tem gente que tem bem mais facilidade que eu. Já tive momentos de "stage fright" muito mais forte, hoje é bem mais leve, mas ainda afeta bastante a minha performance. Numa situação ideal, eu vou simplesmente não pensar em nada e só curtir a música; essa situação ideal se dá muito pouco na prática, acontece de vez em quando, mas é raro. Então eu tento seguir o caminho que a música está fazendo e sentindo internamente a emoção ou a sensação que a música deveria estar transmitindo, ou que eu acho que ela deveria estar transmitindo. O que ocorre também, muitas vezes eu preciso fazer outros tipos de representações mentais. Aí já começa o "jogo interno" da música. Deves ter lido o "Inner game of music"? (esse livro passei os olhos, não me aprofundei). Na verdade, ele é um livro superficial se tu comparares com outros que são de pesquisa mesmo, mas ele dá dicas muito boas; inclusive várias delas acabei descobrindo sozinho e acabei depois relendo ali. Muitas vezes, eu acabo fazendo algum tipo de imaginação mental mais como um aliado por uma dificuldade de performance Se eu estou nervoso que uma escala vai sair ou não, não posso estar pensando naquela escala. Então, naquele momento, vou colocar uma RM de outra coisa. Está chegando a hora da escala, bom, deixa eu tentar ver o que comprei no supermercado da última vez que eu fui... faço uma coisa completamente fora porque, enquanto estou pensando isso, passou... eu deixei o dedo funcionar sozinho sem estar lá: não erra, não erra,

não erra,não erra! Só que isso, na verdade, não ajuda em termos musicais. Isso até deveria prejudicar, em teoria em termos musicais, me ajuda a não ficar preocupado. Então esse tipo de RM. Eu uso mais quando quero evitar algum problema pelo medo do palco ou pelo nervosismo. O resto do tempo eu procuro estar fazendo representações da emoção, do caráter que a peça deveria ter naquele momento e aí não é uma representação. Se é primavera eu não imagino flores, eu só imagino qual a sensação física e espiritual que para mim aquilo deveria estar passando no momento.

17 – Na sua atuação docente, costuma utilizar dessas ferramentas? Como aborda isso com os alunos?

Tento contar a eles qual a representação que eles deveriam ter no momento, esse aqui vai ser mais alegre, em tal momento do discurso isso é alguém que esta tentando dizer algo e não consegue ou ele estava falando uma ideia e mudou radicalmente; tento achar um discurso que não tem nada a ver com a peça e que possa sugerir isso, esse exemplo que dei agora, tava dizendo alguma coisa e teve que radicalmente mudar de assunto... ah, então poderíamos viajar o ano que vem para Itália e depois... ai !!! esqueci o fogão ligado! No momento que se muda radicalmente de assunto, também muda a entonação, eu não falei "ai" !!! esqueci o fogão ligado com a mesma velocidade, timbre, dinâmica que eu tinha falado o resto. Então tento fazer algum tipo de associação para eles entenderem como funcionaria isso num discurso. Outra também é, às vezes, a associação com palavras, não necessariamente uma palavra que tenha a ver com aquilo, mas que a prosódia... uma palavra que é paroxítona ou oxítona ou proparoxítona que vai se encaixar em determinado momento e vai poder incentivar o aluno a reconhecer onde é que ele tem que acentuar mais, onde ele tem que acentuar menos, basicamente o que eu faço mais é isso.

18 – Acredita que o processo de representação é uma ferramenta que favorece o violão em relação aos outros instrumentos?

Acho que sim. O violão tem algumas desvantagens a mais, por exemplo comparado ao piano, na minha opinião. Porque se eu quero fazer alguma coisa que está relaxando, no piano eu posso tirar a mão da tecla e relaxar, segurar o pedal. No violão, não, eu tenho que continuar apertando (pressionando as cordas). No piano, não temos mais efeito no controle do som depois que já tocou, exceto talvez com algum movimento de pedal. No violão, temos mais controle sobre isso. Então seria uma vantagem do violão, mas creio que instrumentos que permitam a sustentação sonora são melhores para isso porque o que temos aquele momento do ataque e depois meio que acabou, pode se fazer algo com a mão esquerda, mas o contato da produção sonora acabou praticamente ali. Enquanto que, se eu quero dar a ideia de algo que fica mais tenso ou menos tenso num violino, a mudança de pressão física com o arco vai ter esse resultado. É mais fácil ter essa sensação ao longo do tempo num instrumento como o violino ou a flauta que se continua com a pressão de produção sonora e a flauta ainda tem a vantagem, por assim dizer, de se ser obrigado a pensar muito mais no fraseado porque é necessário respirar, no violão não! Então os flautistas são obrigados, principalmente em peças do tipo "moto perpétuo", a saber muito bem onde uma frase termina e outra começa e também saber como fazer ela em termos de... no momento em que vai ter que respirar, qual vai ser o rubato que ele vai fazer, de onde ele vai roubar tempo. Ele vai ter que fazer uma articulação para aquilo. A gente faz um pouco isso principalmente em função do deslocamento de mão esquerda, principalmente, mas faz muito menos do que eles.

6.8 – Entrevista 7 – Eduardo Meirinhos – Goiânia, 19/08/2014

1 – Breve histórico de formação, áreas de interesse e atuação.

Instrumentista, recitalista, professor na graduação e Pós-graduação, formado no Conservatório dramático de São Paulo, na Hochshule für Musik und Theater Hannover-em Ausbildungsklasse,

Alemanhã, mestrado pela USP, em musicologia e doutorado em performance pela Florida State University.

2 – Quais são os procedimentos iniciais no contato com uma obra nova?

Primeiro procedimento é conhecer um pouco da obra. Pessoalmente não me importo de ouvir gravações, mas gosto mais de dar algumas lidas, neste momento a prática da leitura à primeira vista se torna especialmente importante para que você tenha uma leitura, que embora não perfeita, ainda sim te permita ter uma impressão sonora da peça e te possibilite já antevê aquilo que você quer fazer com a peça. Então várias leituras num primeiro momento que te permitam conhecer a peça, esse é o primeiro passo. O segundo passo que já é incitado na leitura é o reconhecimento das passagens que sejam problemáticas, aquelas que exigem um procedimento mais cuidadoso, seja de digitação, ou seja a solução de qualquer outro tipo de problema que você já esteja tendo ou que você antevir que venha a ter uma vez que você coloque a peça no andamento correto; a assimilação geral da peça num andamento que seja cômodo ainda sem a preocupação com o andamento original da peça, mas que se consiga alguma fluência. Então o exercício de repetição ou da atenção redobrada se faz necessário para que você consiga uma certa fluência, paralelamente trabalhando os trechos que trazem maior dificuldade. Nesse momento todas as questões dinâmicas já estão presentes, as agógicas, de inflexão de frase, possivelmente ainda não totalmente, porque elas estão relacionadas ao andamento efetivo da obra. Então podem ser colocadas posteriormente, o que não impede a você que já tenha consciência delas, mesmo tocando a peça num andamento mais lento. Depois disso é decorar a peça, muito embora decorar não signifique se livrar da partitura, decorar significa interiorizar a peça ao ponto de poder tocar sem a partitura, no entanto a partitura é sempre presente, muito embora a peça tenha que estar decorada no meu entender.

3 – Tem o hábito de estudar sem o instrumento? Caso sim, como é sua abordagem?

Sim. É o que chamo de estudo por reflexão. A memória se divide, no meu entender, em outros subitens, ou algumas vertentes da memória, os aspectos da memória usados para tocar são: a memória visual, a memória auditiva, ou melhor, vamos colocar em ordem de importância: a memória auditiva primeiro, a memória muscular ou cinestésica ou memória dos dedos, se preferir, seguido da memória visual. Existe também o que o Kaplan chama de memória lógica, eu adotei esse termo. Outros autores adotam outros termos que é a memória baseada no conhecimento adquirido através do treinamento musical que você recebe. O ideal do estudo por reflexão é que se estude isoladamente cada um desses aspectos da memória. Então você cerra os olhos e veja os dedos correndo pelo braço do instrumento, você está treinando a memória cinestésica; você cerra os olhos e veja a partitura na sua frente, você está treinando a memória visual, memória auditiva é treinada automaticamente à medida que sempre que está tocando está se ouvindo, e eu digo ouvindo, não digo escutando, escutar a gente escuta, ouvir é uma atenção redobrada, um entendimento daquilo que você está fazendo, paralelo a isso é você olhar e enxergar; olhar é uma coisa, enxergar é outra, é algo mais profundo. A memória lógica também é treinada, você sabe que começou, por exemplo, na tônica principal, você sabe que houve, por exemplo, uma modulação para o tom da dominante na primeira parte da peça, sabe que passou por tons vizinhos através de modulações temporárias, voltando para o tom principal. Você sabe que ali é uma exposição, logo a seguir vem um desenvolvimento, o que é uma ponte de ligação. Tudo isso você aprendeu na escola e tudo isso são âncoras muito importantes no processo de memorização. Basicamente isso; um treinamento isolado de diferentes aspectos da memória. O aspecto mais presente no músico é a memória auditiva primeiro, e em segundo lugar ou paralelamente a memória dos dedos, memória cinestésica; a memória visual vem em terceiro, ela é muito mais presente nas mulheres, segundo a neurolinguística, e é um pouco menos presente na memória dos homens, a visual dos homens é mais fraca. Obviamente que existem exceções em todos aspectos, mas é isso que acontece. Agora no músico, independente de gênero, é sempre auditiva e cinestésica que vem antes. (Você explicou bem a questão de como você pensa, mas quando você está naquele momento sem o instrumento,

você pode falar um pouco se você tem um procedimento recorrente de estudo, como seria esse procedimento? É a utilização dessas memórias que você descreveu?) Como eu disse, é um momento de silêncio em que você tem a partitura nas mãos e os olhos fechados e aí treinando memória cinestésica imagina seus dedos correndo pelo instrumento e ouvindo com seu ouvido interno. Vai ocorrer um momento em que você não se lembra do que vem a seguir, você erra mesmo mentalmente, é um momento de você olhar para a partitura, ver o que está escrito e imaginar os dedos ali onde deveriam estar. Você refaz isso, é como se você estivesse tocando, você esquece, você volta e corrige. No estudo por reflexão, você faz a mesma coisa, quando você não lembra, não pode ir adiante, tem que voltar e clarear a representação mental daquela peça, daquele trecho, de forma que a peça inteira forme um grande elo de conexões, de representações mentais.

4 – Utiliza algum procedimento analítico padrão?

Padrão? Existe um procedimento padrão para cada estilo, ou vertente de música. Eu não posso pensar em teoria dos conjuntos para uma peça barroca, eu não posso pensar em retórica para uma peça aleatória, então existe um padrão sim, mas relacionado à linguagem que você está exercitando no momento; se estou tocando uma peça barroca, eu vou pensar em retórica barroca, vou pensar em ornamentação, em motivos, enfim... se eu estou estudando uma peça contemporânea, por exemplo, do compositor japonês Toru Takemitsu, onde o som tem um sentido nele próprio, independente do restante, o som tem sua propriedade timbrística, de duração. Então junta os sons e a construção da peça é feita em torno desses sons. Aí cai perfeitamente a teoria dos conjuntos, por exemplo. Se eu estou tocando uma peça romântica, tem todo um processo de contextualização histórica, do compositor, da peça, da época, que vai me permitir um fraseado que é diferente do barroco, do renascentista ou da música do século XX, da música da segunda metade do século XX, porque o romantismo tardio ainda adentra o século XX e, por algum tempo, sempre dois estilos convivem paralelamente; classicismo junto com o romantismo, o romantismo junto com a música do século XX, enfim.

5 – Utiliza-se de representações mentais (visualizações)?

a) Enxerga mentalmente a partitura?

Sim, com mais dificuldade, mas sim.

b) Enxerga mentalmente os movimentos necessários a execução?

Sim, com muito mais facilidade.

c) Tem o hábito de associar intenções musicais com imagens e ou sensações?

Sensações sim. Imagens menos, mas também, especialmente quando dou aula eu associo imagens para tentar criar no aluno as sensações. As sensações são mais importantes, as imagens são um recurso. A imagem é como uma espécie de âncora, de esteio e a sensação é a construção.

d) Utiliza-se de referências extramusicais?

Por exemplo? (algo que não tenha a ver com a música, mas que te auxilia a tocar, por exemplo, pensar em folhas caindo que representaria um decrescendo). Não, não uso isso. Eu uso essas imagens e metáforas no auxílio ao aluno que não está conseguindo organicamente entender aquela intenção musical. Agora, a minha experiência já faz com que eu entenda através de sensações e a ideia já é clara. Não preciso associar uma tempestade para fazer uma peça rápida e ansiosa, não preciso mais imaginar uma folha caindo lentamente para imaginar um diminuindo, muito embora isso possa ajudar os alunos para mim não se faz mais necessário. Eu entendo o texto musical e se

não entendo, procuro sempre bases teóricas para ter aquele entendimento e a criação de sensações musicais que eu chamo de entendimento mais orgânico da peça. A música para mim é como se colocasse notas em movimentos, um decrescendo, um crescendo, um alargando, um fortíssimo, um piano súbito, um molto meno súbito, um acelerando, tudo isso são movimentos, são sensações de movimentos e eu coloco notas nesses movimentos. Não entendo que isso seja uma imagem pictórica. Isso é uma sensação também, a sensação do movimento, a sensação da pulsação interior.

6 – De que maneira a representação auditiva de uma peça (ouví-la mentalmente com toda riqueza de detalhes sem necessitar do violão) pode auxiliar na melhora da performance?

Auxilia porque, ao fazer isso, você tira um pouco de lado o automatismo da execução, o automatismo cinestésico da execução, e você só com o texto musical em mente, muito embora isso possa estar também de uma certa forma e está relacionado com o movimento, talvez você não tire o movimento, mas diminui muito o automatismo do movimento fazendo com que reforce o aprendizado efetivo da música, fazendo você capaz de, com um papel branco pautado de música, um lápis e uma borracha, ser capaz de reproduzir aquela música no papel, usando pouco a borracha.

7 – Como você descreveria o processo de recordação de uma obra que você tocou há alguns anos e voltará a tocar?

É o mesmo procedimento. Coloco a obra na minha frente e saio lendo. A diferença é que uma vez que você aprendeu isso no passado, na segunda ou terceira lida, todos movimentos anteriores, todo o resultado do estudo anterior volta, volta muito mais rápido. É um reaprendizado, só que o resultado é muito mais rápido.

8 – Costuma associar os diferentes timbres do violão com outros instrumentos?

Sim, frequentemente, porque entendo que ao tocar violão você está procedendo, em proporções muito menores, uma orquestração. Então sim, associo timbres com oboé, clarinete, associo com a voz, enfim.

9 – Você relaciona emoções com determinada intenção ou evento específico?

Todo processo de se colocar notas em movimentos envolve um certo teor de emoção. O próprio fato de você escolher uma peça que você gosta para tocar, já tem um fator afetivo muito grande, portanto a emoção está relacionada desde o princípio até o prazer de se tocar em público, desde o momento em que você escolhe a peça até o momento em que você toca em público ou grava.

10 – Como descreveria seu processo de memorização? Faz uso de alguma estratégia específica?

Já respondi no início. (questão 3)

11 – Acredita que estudar mentalmente possa otimizar o tempo de preparo de uma obra? Por quê?

Eu não tenho a menor dúvida de que acelera o aprendizado de uma obra, inclusive existe um procedimento, que é um pouco mais difícil, poucas pessoas se utilizam dele, que é aprender uma obra sem o instrumento. Isso é possível sim.

12 – Como você procede no ensaio mental? Que fatores entende que dificultam o ensaio mental?

Sim, praticar o ensaio sem o instrumento é, principalmente, depois que a obra está praticamente pronta. Uma obra nunca vai estar pronta na verdade, em termos efetivos. Ela nunca vai estar

pronta, nunca vai ter uma peça que se diga, essa peça está pronta. Ela chegou a um nível que você se permite tocar em público e permite uma apreciação, isso sim. O trabalho do estudo por reflexão é um trabalho que deve permear todo o processo de estudo da peça, mas principalmente depois que você considera nesse nível de execução que te permite levar ao palco. Nesse ponto, ele é mais importante, porque o que você faz é clarear as representações mentais que você já entende que conhece, primeiro e segundo estudar com maior segurança, inclusive psicológica, para poder dizer: sim, eu sei a peça.

13 – Tem o hábito de visualizar o momento da performance, imaginando-se no palco? Caso sim, no que isso contribui para a performance?

Atualmente já não faço muito mais isso, mas eu fiz bastante e aconselho muito aos meus alunos que o façam porque você tem que, na medida do possível, tirar o fator surpresa da sua apresentação pública, ou daquela surpresa que pode vir a atrapalhar a tua execução. Então se pessoas olhando para você, perturbam sua execução, você tem que se imaginar tocando com pessoas na sua frente olhando para suas mãos, para você, para tudo e apesar disso, você ser capaz de se concentrar naquilo que você está fazendo, esquecer que as pessoas estão te olhando e se concentrar naquilo que você faz. Detalhes como você colocar a roupa que vai usar no dia é muito importante também, não vejo mal nenhum. Quando isso é possível, nem sempre isso é possível, geralmente não é possível na atividade do concertista, é tentar conhecer e se acostumar com o local onde você vai tocar; nem sempre há tempo para isso, pois normalmente se chega um pouco antes, conhece o local e toca, não há tempo para assimilar, mas quando existe essa possibilidade de você tocar num lugar conhecido e ter a oportunidade de ir dias antes passar o repertório inteiro por duas ou três vezes, pode ter certeza de que a tua interação com o ambiente também vai ser num nível que vai permitir maior segurança também.

14 – Você ensaia sobre o processo de visualização? Caso sim, como é o procedimento considerando os aspectos visuais, auditivos, cinestésicos ou lógicos?

Foi respondida na questão 3.

15 – Costuma pensar algo específico nos segundos que antecedem a performance de uma obra em público? (como preparação?) Caso sim, exemplifique.

Utilizo alguns procedimentos, sou adepto ferrenho da técnica de Alexander, então frequentemente, talvez não exatamente antes do palco, pois nem sempre é possível no camarim você ficar deitado em cima de uma pilha de livros, mas certamente antes, no dia antes, ou nos dias que antecedem, sempre que possível, eu pratico a técnica de Alexander. Antes de entrar no palco a regularização da respiração é muito importante, com respirações profundas porque a ansiedade geralmente faz com que você tenha respirações curtas, frequentes e superficiais. Se estou ansioso ou com medo, porque ansiedade na verdade é uma manifestação de medo, então eu penso que as pessoas que vão me ouvir são pessoas exatamente como eu e muitas delas se colocam na mesma situação que eu estou em momentos diferentes obviamente, são colegas, pessoas que eu vou tocar para agradar algumas delas, não que eu não queira agradar a todos, mas isso é geralmente impossível. (você pode falar rapidamente sobre a técnica de Alexander e o que isso contribui na sua performance.) Isso seria mais uma hora de fala agora, é uma técnica desenvolvida por Mathias Alexander, que faz com que você aprenda a usar o seu corpo, não tem nada de místico ou de mítico nisso, simplesmente como você usa seu corpo, como você se posiciona, você aprende o que é o controle primário, você faz uma posição deitado no solo, chama-se semi supino com uma pilha de livros embaixo da cabeça, onde você relaxa a conexão do crânio com o tronco e isso faz com que você direcione todo teu corpo, mas isso é muito superficial, é uma coisa muito mais profunda isso que estou dizendo. O resultado é uma certa elegância de movimentos, um certo relaxamento aparente, um direcionamento dos movimentos. É interessante conhecer a história do Alexander, porque ele começou, ele era um orador, era ator de teatro, a voz dele falhava. Ele percebeu que sempre que

isso acontecia é porque ele encurtava essa conexão do crânio com o restante, enfim... Aí a coisa se desenvolveu bastante e temos vários outros pequenos conceitos, mas isso que estou dizendo é um esclarecimento muito "tosco" do que seria a técnica de Alexander, isso envolve um estudo, seria no mínimo uma palestra.

16 – Durante a execução o que vem à mente? Costuma apoiar-se em imagens?

Durante a execução, é a luta constante para a concentração, o estar presente naquilo que você está fazendo, então quando a mente desvia para outra coisa, eu trago de volta, desviou para outra coisa, eu trago de volta, desviou para outra coisa, eu trago de volta... uma concentração que envolve a concentração de deixar as coisas fluírem. Você se concentra no texto musical, se concentra na música que quer ouvir, mas não fica ditando aos dedos o que fazer porque você, no seu tempo de estudo já ensinou os dedos o que fazer, e seu trabalho ali é não atrapalhá-los.

17 – Na sua atuação docente, costuma utilizar dessas ferramentas? Como aborda isso com os alunos?

A partir de um certo nível, tenho exatamente essa conversa que estou tendo com você, falo sobre as representações mentais, sobre procedimentos de estudo, mas alguns alunos têm a necessidade de uma prática um pouco mais intensa desse estudo por reflexão, especialmente aqueles que são mais inseguros. Tem outros que são mais seguros que as coisas fluem mais naturalmente, então nesses eu não vou corrigir algo que não está errado, ou seja, eu não vou impor ferramentas para solucionar um problema que não existe, então não falo. Outros não estão preparados para ouvir naquele momento, então também não falo. Meu exercício como didata é falar ao aluno, ou tentar falar para o aluno o que eu entendo que ele precisa ouvir naquele momento. Não adianta eu encher a cabeça de um aluno com mil teorias, mil coisas que são da prática da performance se não é aquilo que ele precisa ouvir naquele momento. Naquele momento, eu digo o que ele precisa ouvir, então não adianta falar de retórica barroca se o dedo 3 está no lugar errado, nem sempre eu acerto, mas tenho a felicidade de pensar que na maioria das vezes eu acerto.

18 – Acredita que o processo de representação é uma ferramenta que favorece o violão em relação aos outros instrumentos?

Não, tem a natural diferença que é a diferença dos instrumentos. No violão, imagino o braço do instrumento, o pianista vai imaginar o teclado, o flautista vai imaginar a flauta na boca e os dedos correndo pelos orifícios, essas diferenças naturais existem, mas em princípio o estudo por reflexão é o mesmo em qualquer instrumento; talvez haja alguma diferença na voz, você se imagina cantando e uma coisa interessante, se você fizer uma ressonância no seu cérebro, se você se imaginar tocando, tudo que você vai ver no seu cérebro é exatamente como se você estivesse tocando. Então você está exercitando a execução, e nisso não vejo diferença, o estudo é basicamente o mesmo de instrumento para instrumento, respeitando as naturais e óbvias diferenças entre um instrumento e outro.

6.9 – Entrevista 8 – Eduardo Isaac – Jaraguá do Sul, 31/01/2015

1 – Breve histórico de formação, áreas de interesse e atuação.

(A questão 1 foi omitida e está contemplada no subcapítulo 2.2.8)

2 – Quais são os procedimentos iniciais no contato com uma obra nova?

Primeiramente chegar à obra sem preconceitos e partir sempre da certeza musical e não de uma análise mecânica, ou seja, sentir que o violão, em todo caso, vai ser o meio que eu tenho, e talvez quanto mais habilidade tenho, para dar sentido a essas certezas musicais. Isso é algo que digo sempre para os alunos e trato sempre de fazer; a relação que tenho com o papel, com a partitura e as grafias musicais é muito forte, também pela formação acadêmica, para mim a música cobra sentido tanto e quanto mais vou entendendo essa construção gráfica, tem muito de visual o que faço e justamente algo que repito sempre nas master classes, não se separa nunca da partitura. Quando alguém memoriza uma obra, acredita que tenha dado um grande passo e se sente muito contente, orgulhoso e até tranquilo porque memorizou a obra e pode tocar. Eu sinto, e digo com a certeza da experiência, quando você começa a tocar a obra de memória, existe um certo bloqueio na criatividade, ao menos em mim, sinto isso de uma forma clara. Outras coisas começam a aparecer, com a obra memorizada se tem um contato muito mais profundo com o braço do violão e com o movimento dos dedos porque se distancia do papel, então começa realmente a ver a obra em questões técnicas pontuais, de limpeza, de poder tocar um pouco mais rápido, dirigir tua atenção e trabalho para aquelas pequenas partes que, todavia não saem muito bem. Agora do ponto de vista criativo, ou seja, seguir evoluindo a inventividade, creio que se perde muito quando se perde esse contato com a partitura. Como será que com obras que eu toco há 20 anos, 30 anos, um exemplo bem claro, o "Concierto de Aranjuez", que eu toco desde os 40 anos, já toquei muito e com muitas orquestras, a cada ano toco 2, 3 vezes, 4 ou 5, cada vez que vou tocar e faltam poucos dias para o concerto, apesar de ser uma obra que tenho memorizada, volto à partitura e é incrível, mas nesse retorno a toda essa pauta "graficada", sempre surge algo novo, algo diferente ou que posso aprofundar mais. Para mim, isso que te digo é uma verdade maior que uma casa, talvez tenha que ver com isso das representações mentais, ou seja, a forma de graficar (escrever ou pautar?) a música e como certas grafias pontuais te impõe umas necessidades, isso deve soar exatamente assim ou tenho que buscar por outro lado para fazer exatamente como quis Brouwer, Rodrigo ou quem seja. Por outro lado, sigo pensando que a "graficação" da música clássica, mesmo que seja do século XX, segue sendo muito simples, falta mais elementos para chegar mais longe ao pensamento do compositor. As grafias tradicionais são como um esqueleto que te dão uma ideia aproximada do que o compositor... pior ainda com essas partituras do início do século XX, Ponce... onde Segovia era quem colocava alguma coisa de, dinâmica, timbre, cores e essas partituras que se segue editando da mesma forma que se editava nos anos 20, a quantidade de informação que tem é mínima, mínima e muito vaga. Então por um lado, eu sinto que essa relação com a grafia, com o visual no papel é fundamental, eu pelo menos considero fundamental para minha criatividade e por outro lado sinto que é um esqueleto, pequenos detalhes que o compositor coloca, quase como uma base óssea onde a carne nós intérpretes é que temos que colocar. Isso que te comento pode ser bom, as imagens como produto do graficado (impresso) e pela beleza que tem a grafia musical, ou seja, sinto que já desde a partitura, até podemos ir muito mais longe e dizer quanto se perde com as fotocópias, por conta da beleza própria do papel e mesmo do aroma que tem, nos predispõe a um jogo criativo que não sinto quando são essas fotocópias que andam para lá e para cá, meio sujas e dobradas e pior quando alguém se abandonou por completo a partitura e já tem anos que está tocando uma peça de memória e seguramente já mudou algumas coisas.

3 – Utiliza algum procedimento analítico padrão?

Sim, uma das coisas que faço é me inteirar de toda informação que a partitura me proporciona, ou seja, quando vejo uma partitura pela primeira vez não vou direto ao miolo da questão, que seriam as notas, mas sim de olhar ao redor dessa música e ver quanta informação tenho para me concentrar, quando foi editada, quando foi feita, se o compositor colocou algum comentário para cada um dos movimentos, foi feita para alguém em particular, logo, claro se foi feito um trabalho de revisão por algum intérprete, quanto é do compositor, quanto é do intérprete, saber que não existe praticamente partitura editada que não tenha erro. Então quando tenho uma imagem de informação geral, sim, vou aos elementos básicos: melodia, harmonia e ritmo, estrutura, forma, vou do macro ao micro e do micro ao macro, da estrutura geral até as particularidades e buscando nessas particulares também que importância tem no todo. Formalmente ter uma ideia o

mais acabada possível e porque não, começar a idealizar uma forma interessante de interpretação dessa obra, ou seja, quais são os elementos que fariam com que essa obra tenha caráter, sem o violão... se é um bom profissional pode começar com o violão que não vai incidir tanto, mas é um inconveniente, sobretudo para o estudante, pois se pega o violão já quando vai abrir a partitura, tem um condicionante tremendo que é de, automaticamente já desde o primeiro compasso, ver a obra em termos de dificuldades mecânicas, ou seja, desde o primeiro segundo estás te distanciando por completo da música, ou seja, para quem faz música não deveria importar que Stravinsky é mais difícil que Mozart do ponto de vista da leitura, na medida que se pode ficar no âmbito da música pura e até construir, mesmo que empiricamente uma interpretação ideal, que claro, será do momento e lógico, vai mudar quando estiver com o violão e pensa eu queria isso, mas vejo que é impossível, de forma que terá que haver uma negociação entre o ideal musical e o possível, mas começar ao contrário, porque isso é um condicionante tremendo.

4 – Tem o hábito de estudar sem o instrumento? Caso sim, como é sua abordagem?

Sim, agora já tenho um método de forma que se eu começar com o violão que isso não vai me condicionar, mas não está nada mal abstrair-se do meio com que vais te munir para fazer soar isso. Assim como a aproximação que se tem da obra, hoje em dia que se conta com tanta informação na internet e tudo isso. É fantástico quando é por meio de outro meio sonoro. Se vais fazer uma suíte de Bach, seria um pecado mortal primeiramente escutar a versão de Barrueco da Sonata para violino ou de Williams... não, ou seja, na medida em que vais encontrando essa obra apresentada com outros meios, quanto mais longe do violão melhor, pode ser um instrumento solista, por exemplo o Prelúdio da suíte 4 (BWV 1006), o pior que podes fazer é pensar como faz Williams, porque? Porque vai passar o mesmo que disse antes, ou seja, vai haver um condicionamento esmagador com o violão e até mesmo sente quando há mudança de corda e quando há um salto de posição, não; tem que se buscar o original para violino e escutas um bom violinista que gostes, mais ainda se puder no mesmo momento escutar a versão que o próprio Bach fez para cordas, assim estaria escutando um meio que está mais longe ainda, está a versão para violão, a versão para violino solo e as cordas, ou seja, uma orquestração, mais longe. Quanto mais longe esteja do que é o teu meio, melhor, porque seguramente que vai começar a disparar imagens muito separadas do meio violão, imagens que se tornam ideais, que maravilha como soa isso, veja o crescendo que faz aqui, veja que brilhante tal parte... e logo tu vais fazer o esforço de imitar entre aspas, "imitar" em teu meio, que é muito mais rústico que esse outro meio. Nunca se peca por ser ambicioso, como nesse exemplo de Bach. Outro exemplo são as Bagatelas de Walton, esse é um exemplo fantástico, Walton fez originalmente uma versão para violão, o próprio Walton faz depois os 5 Capricci para grande orquestra, para o violonista, pegar a partitura para violão e colocar para ouvir em volume alto num aparelho de som isso é mágico, isso é mágico, isso é mágico! Porque aí surge a idealização de uma obra que se torna imensa, com um caráter mortal, cheia de contrastes e quando vais à "guitarrita", pensa, mas não é possível, mas é fantástico que ambiciones muito. Para depois ir recortando, recortando e recortando, esse crescendo não posso, a clareza das vozes aqui, essas duas cores, como fazer duas cores se estou com um só violão?Mas isso de partir de uma ambição desmedida é fantástico isso, desmedido. Tudo é certo. Isso que estou falando também tem a ver com imagens, imagens sonoras concretas.

5 – Utiliza-se de representações mentais (visualizações)?

a) Enxerga mentalmente a partitura?

Sim,isso tem a ver com as diferentes memórias que se utiliza para ficar mais próximo da obra, ou seja, se sente, talvez, que isso dá um outro tipo de segurança, ou que já estás disposto para tocar essa obra em público, quando a esse processo de memorização se somam diferentes recursos, a memória melódica, a memória harmônica, em algumas obras a memória rítmica é fundamental, logo está também a memória gestual, a memória visual que é importantíssima, importantíssima, chega um momento de um trabalho bem feito em que tens a imagem de estar tocando e saber onde

são as viradas de páginas. Isso não está mal, porque são memórias que atacam de diferentes lugares para sentir que esta imerso nessa música. Uma das memórias que considero fundamental, para mim, é quando sou capaz de passar, digamos a partitura, ouvindo a melodia, ouvindo a harmonia, e dando um espaço físico no braço do violão, quando sei onde estou, sem o violão claro. Não porque eu seja um louco que quer que tudo esteja perfeito, mas sim porque tem que haver uma consciência clara das alturas, da interválica melódica em tua mente e essa imagem do instrumento tem que estar direcionada ao braço do violão, não vai estar pensando em que corda coloco tal dedo da mão direita, não, há coisas muito mais amplas e gerais que isso. Depende da linguagem, algumas linguagens musicalmente mais complexas que necessitam desse tipo de memória profunda. Outras não, outras muito menos, se vamos pensar nos estudos de Villa-Lobos ou uma obra de Brouwer, usualmente quando são obras já feitas com um gestual muito violonístico são muito mais fáceis de fixar. Seja como for, algo para mim que ao longo de décadas me deixa com mal gosto na boca, quando eu sinto que o violonista, e eu sou um destes, está sempre muito preocupado com a memória e me pergunto por que? Se existem músicos de primeiríssima linha, cellistas que nunca tocaram nada de memória. A música não tem nada que ver com a memória. A memória é uma habilidade que soma para o show, digamos. Não demos a memória mais importância do que ela tem. Claro se colocas no 'youtube' um recital de András Schiff tocando as 6 suítes francesas ou as 6 suítes inglesas de Bach, faz uma suíte, Giga e segue com a outra e segue com a outra, monstruoso, monstruoso e certamente é um monstro (tocando tudo de memória). *Mas não é que isso musicalmente imponha um outro nível, é muito relativo. Uma obra deveria ser memorizada se isso serve ao feito musical, o que passa é que com violonistas e pianistas que são os dois exemplos claros de solistas é como que necessita para o "show", essa relação com o público direta de não estar olhando a partitura, coisa que não passa com um duo, com um trio ou com um quarteto de cordas. Tem gente que faz música em um nível incrível sem ter tocado nada de memória, em todo caso se paramos para pensar é a forma natural de tratar-se com a música com naturalidade e não estar anos inteiros com uma obra para que essa obra saia como "feita". Muitas vezes o tema da memória se torna antimusical, porque te obriga a exagerar certo trabalho, certo estudo em questões que não são musicais. Falo disso, mas não sei se estou fugindo do tema...* (na verdade já respondeu um pouco a próxima pergunta)

b) Enxerga mentalmente os movimentos necessários a execução?

Sim, claro, claro, mas sabe, com o passar do tempo chego a me tranquilizar, me torno cada vez mais honesto intelectualmente, creio, de dizer, trabalho duro certas questões, mas não pelo show, certamente há questões, isso do gestual, que vão ajudar a música, então com o tempo que vai passando e a partir dessas análises que faço me parece que cada vez estou mais perto da música pura, digamos. Veja que, justamente, o tema da memória fica mais esquivo, mais complicado quando a obra menos violonística é, por algum motivo é. Quando os elementos mecânicos naturais se quebram e aparecem que ele está te pedindo coisas que vão contra o natural, automaticamente a memória meio que se resiste a fixar. Evidente que existem compositores com obras geniais para violão tomando, justamente essas coisas, como antiviolonística, porque é algo muito original, muito novo, isso é válido, não é que não seja válido. Mas é isso, não está mal pensar quanta gente fez música maravilhosa por toda vida sem ter que estar pensando na memória.

c) Tem o hábito de associar intenções musicais com imagens e ou sensações?

Sim, sim há algumas obras que te predispõe a isso, principalmente as obras de caráter romântico, desde Beethoven, do romantismo, se baseia muito, as obras para piano de Liszt que tem os nomes tão pontuais sobre uma paisagem, uma sensação, sim claro, mas como te disse antes, quando começávamos, isso é de grande subjetividade, porque a emoção que te produz uma imagem pode ser totalmente diferente da que produz em mim. Como mostras isso em música?Vais mostrar o teu parecer que seguramente é bem distante do que pensava o compositor, a não ser nessas obras programáticas onde o compositor vai indicando que se escutamos passos de não sei quem, do fantasma não sei de quem, que se aproxima... , mas nesse aspecto sou um pouco crítico dessa coisa

assim de dar imagem a todo feito sonoro. Tenho dúvidas, como tinha dúvidas desse comentário que te disse que em psicologia ou em psiquiatria dar um sentido concreto a cada loucura que aparece. Eu penso isso, cuidado... creio que se Freud vivesse mais para cá, deveria ganhar um prêmio Nobel, mas de Literatura, (muitos risos) *era um bom novelista, claro, era um gênio, porque assenta a base, mas exagerava as explicações.*

d) Utiliza-se de referências extramusicais ?

Sim, pode ser. Sentir-se cômodo com o meio claro. Sou um convencido de que chegar a sentar-se numa sala de concertos e fazer uma obra de 15, 20 minutos com dificuldades técnicas, musicais e num âmbito de exigência e de crítica onde tu tens que demonstrar que tu podes é uma situação particular, extraordinária, como situação extraordinária que é, tu tens que trabalhá-la de maneira extraordinária. Politicamente soa muito bem dizer que todo mundo pode fazer música, porém fazer música em um certo nível requer certos dotes e uma capacidade de trabalho muito grande, muito forte, que se constrói a partir de ser consciente dessa coisa extraordinária, então para isso desde o estudo, não é a mesma coisa sair de casa correndo porque tem que ir a três bancos para pagar uma coisa, para discutir com o gerente saber o que passou com teu cartão de crédito e depois tens que ir ao supermercado comprar comida... chegas em casa e vai estudar, digamos que isso não é conveniente e é muito diferente daquele que se levanta e sabe que tem 3 horas para si mesmo, 4 horas, toma um café tranquilo e então começa a estudar, então sim, é necessário construir uma situação ideal, para que cada minuto desse trabalho renda.

6 – De que maneira a representação auditiva de uma peça (ouví-la mentalmente com toda riqueza de detalhes sem necessitar do violão) pode auxiliar na melhora da performance?

Muito, totalmente, porque se és capaz disso, e é algo que deve fazer desde o primeiro momento que estudas uma obra, quer dizer que estás profundamente mais envolvido com o material, há um grau de compreensão enormemente maior, isso é indiscutível.

7 – Como você descreveria o processo de recordação de uma obra que você tocou há alguns anos e voltará a tocar?

É um fenômeno lindo, muito agradável, porque se estudasses bem uma obra e talvez com grandes dificuldades nesse começo, ao voltar pela segunda vez à obra, mesmo que tenham passado anos sem lê-la, fica uma memória muito ampla, uma memória geral muito grande, tanto do ponto de vista mecânico como no sentido que a obra toma musicalmente. Há um fenômeno muito lindo nisso de voltar a uma obra que é sentir claramente que o grau de profundidade e de compreensão da obra avança cada vez mais e mais.

8 – Costuma associar os diferentes timbres do violão com outros instrumentos?

Sim, apesar de discordar um pouco dessa ideia de que o violão é uma pequena orquestra, acho um pouco exagerado talvez isso, mas o violão tem uma variedade tímbrica muito interessante, mais ainda, o violonista tem que ser plenamente consciente disso e saber que o que faz do violão um instrumento especial é o colorido, principalmente isso, a cor, a variedade tímbrica, então o violonista tem que ser inteligente e tratar de explorar ao máximo isso. Por exemplo, o violonista que foca seu trabalho em fazer com que o violão soe mais forte é um pouco tonto, o violão, mesmo feito com carbono ou construído com tal técnica, etc tem limites muito claros, que não estão relacionados apenas com a quantidade de força que se toca, mas com a graduação da tessitura. O piano tem uma tessitura, o violão tem uma tessitura muito menor e se tem um grande violão e com materiais especiais, não muito mais, então é como lutar uma batalha perdida de antemão. Então está muito bem fazer um grande trabalho com a dinâmica, para que o violão soe potente e os fortes soem realmente fortes quando toque em público e tudo isso. Mas o que faz com que o violão seja um instrumento particular, antes de tudo é o colorido, aqui caímos num comentário que eu sempre

faço, dando aulas aqui, que disse pela enésima vez. O violão tem 6 cordas, cada corda tem uma cor particular, não lutemos contra isso, tratando de igualar os sons. Por exemplo, um violinista ou cellista, olha uma obra pela primeira vez e automaticamente sabe em que corda vai tocar cada coisa. Há uma identificação das propriedades de cada corda e como vai soar melhor tal coisa, não somente cada corda, mas dividindo-as em setores, existem pelo menos 4 setores em cada corda onde há um timbre diferente. Alguns violões são mais claros que outros, lógico são melhores que outros, mas essa compenetração com as possibilidades tímbricas do instrumento e certamente, todavia, não está explorada para nada. Há algum tempo, vi um artigo do Marcelo Kaiath que estava muito bem ou será que é o que eu penso (risos). Ele falava do violão tratado com um grande piano ou como se conhecia antes como uma pequena orquestra, ou seja, as duas tendências e é uma grande verdade essa e o lamentável é que triunfou isto de que o violão tem que soar como um piano. Veja que o primeiro momento de discussão sobre essas duas linhas seria com Julian Bream e John Williams, não é uma crítica a John Williams, os dois são músicos e violonistas muito bons. Bream era como o maestro do colorido, do timbre, seu repertório ajudava para isso. Williams era a segurança do som grande, pleno, um som sem grandes mudanças de timbre, mas com uma contundência como um piano. E veja que todos falam que Julian Bream foi o máximo do século XX, o maior violonista, incomparável, no entanto 99% dos violonistas seguem a linha de John Williams, ou não se dão conta ou há uma desonestidade intelectual aí, claro porque todos falam muito bem de Bream, com todo respeito porque são todos muito bons violonistas, Manuel Barrueco, David Russell, são John Williams, melhorados em uma quantidade de aspectos, em outros não, porque John Williams não foi um mal violonista, mas assim que buscam um timbre, que dizer? Álvaro Pierri em algum disco... sempre busquei isso e creio que atingi em alguns discos, mas digo ainda hoje não existe uma compreensão cabal de onde está o poderio do violão, como meio para fazer música. Eu sou qualquer coisa menos "guitarmaníaco" ("maníaco" pelo violão). *Aos 7 anos cruzei com o violão e ele se tornou meu meio, poderia ter sido pianista ou cellista, mas veja que hoje, apesar de tantos avanços na interpretação, não se sabe explorar o violão no que é o seu forte.*

9 – Você relaciona emoções com determinada intenção ou evento específico?

As emoções estão sempre presentes, quando falamos de caráter, dar certo caráter, imitando a orquestra como disse antes, sempre está passando algum tipo de emoção. O que passa é que a emoção dita dessa forma me causa uma impressão muito ruim, como que a emoção seja algo puramente intuitivo que o coração dita... não, não... falemos de emoções estabelecendo pautas de condutas naturais que podem ser levadas, que podem ter uma bom resultado no instrumento, ou seja, quando se fala que Bach tem que ser feito sem emoções... é tonto, tonto porque alguém teria dito fazendo um trabalho musicológico que na época não se utilizava tal coisa, mas não se utilizava algumas coisas por "falência" nos instrumentos ou porque os instrumentos teriam outros fortes, porém em toda música está intrínseca a emoção, senão não se pode nem entender algo falando em Bach, a suíte 3 (BWV 995), *que é a suite 5 para cello tem essa parte que repete e repete assim como uma algo torturado* (nesse momento o entrevistado canta o trecho) *e é Bach. Isso é uma constante e tenho um grande respeito com as coisas intuitivas, porque eu tive que lidar intuitivamente com uma quantidade de aspectos e porque creio que sem intuição, nunca vai haver um músico completo, por mais informação que tenha, por mais estudo que tenha.*

10 – Como descreveria seu processo de memorização? Faz uso de alguma estratégia específica?

Sim, claro que existem estratégias, mas depende da linguagem, o que não é nada bom é querer forçar a memorização, o melhor que pode acontecer é que chegue sozinha ("naturalmente"), quando chega assim é porque naturalmente o trabalho foi aprofundado, atacando a obra desde todas as frentes para que a compreensão seja cada vez mais completa. Tu te apropria da obra, ou seja, a melhor memorização é quando a obra já é tua, não é algo longínquo composto por fulano, já é tua. Às vezes, por questões profissionais, precisamos ser mais rápidos para memorizar. Isso

não é bom e vou repetir i que falei, não demos à memória uma importância maior do que ela tem porque muitas vezes não tem nada que ver com o musical.

11 – Acredita que estudar mentalmente possa otimizar o tempo de preparo de uma obra? Por quê?

Sim, digamos que o que otimiza, sobre todas as coisas, o tempo é a concentração. Há um risco sempre presente de trabalharmos muito tempo uma obra e depois se perde a concentração, se cria uma rotina, se você é capaz de encontrar sempre coisas novas e uma forma de fazer isso é trabalhar com a partitura e não memorizando (normalmente se pensa o contrário). *O que faço sempre que estou trabalhando uma obra para concerto e não importa se toco há pouco ou há 20 anos, sempre durante o dia, tem um momento que faço com a partitura, um pouco mais lenta talvez, mas essa grafia que está na minha frente, a vejo com um estímulo à criatividade, porque cuidado, tem quem diga estou com a partitura, mas é como se já olham sem ver, como uma obra que já tocam e creem que a veem, mas não. Estou falando de um compromisso realmente sério com o visual.*

12 – Como você procede no ensaio mental? Que fatores entende que dificultam o ensaio mental?

Sim, claro. Principalmente quando são obras difíceis, cuidado que seguimos falando de memória, obras que são difíceis de memorizar, uma suíte, agora vou fazer um disco na Bélgica, é um disco de repertório barroco, pela primeira vez, então estou fazendo Handel, Telemann, Scarlatti e Bach. São obras em muitos aspectos, pouco violonísticas, soam bem, porque fiz os arranjos e cuidei para que soe bem tudo, mas são como exigências dessa música o imitativo, o contrapontístico, uma fuga no violão tem dificuldades extras. Então não está mal que se faça uma representação da obra como comentei antes, passando mentalmente. Outras linguagens não necessitam, Giuliani, Brouwer, Villa-Lobos não há necessidade, mas é um bom intento, porque psicologicamente dá mais segurança, firmeza (conferir palavra).

13 – Tem o hábito de visualizar o momento da performance, imaginando-se no palco? Caso sim, no que isso contribui para a performance?

Sim, não é que faça sempre, mas é uma boa prática essa, dias antes do concerto já tocar como se estivesse no palco, sobretudo pela questão da sonoridade, principalmente isso, teu som está pensado para chegar longe, essa representação de estar num lugar mais amplo, com companhia, com público não está mal.

14 – Você ensaia sobre o processo de visualização? Caso sim, como é o procedimento considerando os aspectos visuais, auditivos, cinestésicos ou lógicos?

Sigo dizendo que depende da linguagem, ou seja, há linguagens que musicalmente são mais complexas que outras e outras linguagens cuja mecânica é muito mais difícil. Quando é uma questão mecânica a difícil, o que importa sobre todas as coisas é uma boa preparação prévia. Quando a interpretação musical é complexa, para isso claro que requer uma preparação e uma concentração muito grande no momento. Igualmente o instrumentista tem que ter uma capacidade de improvisação também grande porque quando estás na sala de concerto sempre soa diferente, a própria sala soa de um jeito com público e de outro sem público, pois existem ruídos externos. O músico tem que estar preparado para viver em um clima estranho. Não se trata de ter tudo super pautado de antemão, mas bem trabalhado, bem pensado e no momento... um exemplo claro, quando tocamos numa sala que tem uma boa reverberação, você muda até o tempo da obra porque sente que rende mais fazer um pouco mais lento ou o contrário, uma sala seca te obriga a caminhar um pouco. Essa capacidade improvisatória é importante.

15 – Costuma pensar algo específico nos segundos que antecedem a performance de uma obra em público? (como preparação?) Caso sim, exemplifique.

O que eu faço é no dia do concerto estar concentrado no que vou fazer. Eu sinto claramente que ter que me ocupar de coisas extras, coisas da vida diária nesse dia me incomodam. Não digo que faça mal, no caso de um profissional, mas está muito bem estar concentrado, antes do palco, ficar um tempo sozinho, um bom tempo. Não digo que vai fazer mal, mas não vai ser bom ficar conversando com os amigos até o último momento. Insisto porque estás fazendo algo que é extraordinário.

16 – Durante a execução o que vem à mente? costuma apoiar-se em imagens?

Sim, ainda que já esteja bastante pautado. Algo que me deixa muito contente é a possibilidade de até surpreender a mim mesmo, fazendo coisas particulares nesse momento. Tudo que aparece surpreendentemente no momento, seguro que vai ter uma transcendência. Não digo que será melhor músico porque nesse momento inventes algo, mas existe uma carga expressiva com o fato de estar entusiasmado de como está soando isso, que linda sala ou percebes um silêncio particular do público que está muito atento ao que tu fazes, então isso me dá espaço para inventar e é bom porque, seguramente quanto mais inventas vai haver um clima de mais intensidade geral. Essa qualidade improvisativa, mas não de improvisar de tocar outras notas, não. A improvisação no sentido de ver de diferentes formas um fraseado que pensavas de uma forma e numa sala sente que pode exagerá-lo mais, usualmente são os momentos que são mais intensos.

17 – Na sua atuação docente, costuma utilizar dessas ferramentas? Como aborda isso com os alunos?

De mil formas, mas talvez tudo pode se resumir ao que falamos no começo, de pensar musicalmente sempre. A questão mecânica tem que vir depois, ser inventivo, mesmo que estejas fazendo o estudo mais simples de Léo Brouwer. Que esse jovem que esteja tocando coisas muito simples saiba que não estudamos música, usualmente, somente para nós mesmos, mas para mostrar o que fazemos! Para mostrá-lo, para dá-lo! Então tem que haver toda uma atitude voltada para fora, a sonoridade, a intenção, se essas coisas estão claras desde o princípio, penso que automaticamente te torna um músico melhor. Independente da obra que vai tocar, são muitos os conselhos que se pode dar. O que faz com que um mestre seja um mestre e não um professor? Saber captar a individualidade do aluno e trabalhar com esse aluno de uma forma particular, não somente na escolha do repertório, mas em cada palavra que se diz. Em música, em arte, não deve haver fórmulas, não tem que haver fórmulas. E nesse sentido o professor tem que estar muito atento às características diferenciais de cada aluno, porque são essas características diferenciais é que farão um bom músico, não as coisas em comum que tenha com outros. Não sei se está claro? (Sim, muito). *Essas características únicas. Então se o professor é um bom mestre, terá que saber explorar estas características.*

18 – Acredita que o processo de representação é uma ferramenta que favorece o violão em relação aos outros instrumentos?

Não. Creio que as diferenças estão no indivíduo, cada indivíduo representará o que faz à sua maneira, ou seja, cada indivíduo é ele com sua história. Tua história determina o que representas e logo, depende dos meios que tenhas no violão, no piano. Há alguns meios sim que são os mesmos quando falamos do som, ou da qualidade do som, da dinâmica do som, mas tem coisas que são muito do instrumento. É um grande caminho conhecer a potencialidade do instrumento, isso que falamos do que ocorre hoje, são poucos os violonistas que não copiam do cello... que conhecem em profundidade a característica de cada corda, o violonista deveria ir muito mais longe no aprofundamento dos meios que dispõe, nisso existe muito território virgem. Não está mal que façam muitos concursos no mundo, para dar prêmios, para encorajar que sigam uma carreira, mas normalmente nos concursos o que se vê nessa coisa competitiva é que iguala, cria versões standard, cada vez mais polida, cada vez mais limpa, cada vez mais rápida, e na realidade o que

deveria se buscar num artista semiprofissional, mesmo num concurso, é a característica distintiva. Eu como jurado, é incrível, mas perco por 5 a 1, 4 a 1 ao decidir quem é o primeiro colocado, quem é o segundo porque eu premio o diferente, claro que tem aquele que é diferente porque fez qualquer coisa, não é esse caso, mas ainda hoje existe um premiar àquele que tem um standard irrepreensível, mas aquele que talvez possa ser, talvez, descuidado em algum aspecto, mas que "ah aqui há uma personalidade". Se perde de vista constantemente o que é um intérprete, desde a própria palavra, respeitemos como interpreta e então julgamos, isto que está fazendo já é a loucura pela loucura mesmo, então não. Esse é um dos grandes problemas, que se vai padronizando muito o ensino, que todos toquem de uma forma igual. E uma das coisas que sucede, estou mudando muitas coisas, esse ano começa em Paraná a "Licenciatura em guitarra", coisa que é nova, na verdade tenho muitas coisas novas... eu sinto que o paradigma do solista no mundo está cada vez mais diluído, algo que foi o mais importante na música clássica, o solista que se sentava ao piano, cabelos longos, fazia as grandes obras, bons violonistas, como Segovia, Rubinstein, Casals, essa época dos grandes nomes, as grandes personalidades. Hoje em dia segue presente, mas muito menos, existe um paradigma social, que muda, claro que seguem estando os grandes ídolos, na música popular é muito claro, mas creio que o ensino do instrumento tem que ir mudando o paradigma, ou seja, pensar muito mais na música em grupo, com outros. Quando penso nos milhões de pianistas e violonistas, principalmente, que estão anos e anos num conservatório com um repertório para violão solo, vão chegar ao quarto ano, quinto ano com obras terrivelmente difíceis e alguns podem fazer e outros não, e é natural que seja assim, porque necessita de uma habilidade extraordinária para chegar às grande obras. Então esse violonista é um "fracassado" ... não, não. Isso é uma barbaridade, uma barbaridade porque quem está equivocado é quem faz os programas. Sim, queremos que esse violonista seja um professor das novas gerações, está bem, vamos exigir no violão... eu não estou copiando ninguém, pode ser que eu esteja sendo um revolucionário total e podes colocar isso aí. Qual é o estado natural do violão? Seus recursos, sua textura, qual é? Não é o violão solo. É o duo! Algo tão simples como isso, não escutei ninguém falar disso, sou eu quem estou dizendo. Porque no violão sempre existe uma melodia acompanhada, entre vozes, com um arpejo, com um acorde, com um baixo sempre no primeiro tempo. Essa textura, que é a normal no violão, se consegue com um duo, não com um violão somente. No violão solo, desde o princípio, mesmo que toques um estudo dos mais simples que existe, é um problema porque queres cantar e está condicionado pelo baixo, pelos acordes... então o canto nunca sai com a fluidez, com naturalidade, porque a textura normal do violão é o duo. O primeiro que fiz no plano de estudos; que ninguém entende nada lá, por questões políticas, inseriram algumas matérias porque estão com um governo de pseudo-esquerda, está bem, não me preocupa; foi estabelecer em pé de igualdade o material que o aluno tem que trabalhar solo e em câmara. Música de câmara não vai ser como se dá na disciplina de música de câmara, um professor que não conhece o violão, câmara vai ser com um professor de violão em permanente contato com um professor que pode ser pianista, violinista que vai dar câmara e o material, diria até por questões profissionais, de trabalho, não existe trabalho para os violonistas solistas, não sejamos tontos. Então para não criar gerações de "fracassados", é preciso abrir o leque, o violão tem que estar sempre acompanhado de outros, fazer duo de violões, trios, com uma flauta, com uma cantora... esse teria que ser o estado natural do violão. É um exemplo para que vejas quantas coisas temos que mudar na raiz e ainda hoje seguimos sendo autistas, com uma mesma ideia, e perceba que isso é o que tem levado a que haja cada vez mais lesões, não somente pelo stress da vida diária, que cada vez é mais tremenda, mas também por isso, por forçar, querer, por acreditar que fazer música é algo de força muscular, como quem está se preparando para os 100 metros rasos, claro que se requerem habilidades extraordinárias, mas não passar certos limites que são nocivos, aí é onde a música corre atrás da mecânica sempre, a pessoa fica tão desgastada que se sente satisfeito se toca as notas, "pude fazer quase todas as notas", como feito musical fica totalmente desvirtuado por essa exigência louca. Estou começando uma nova etapa, vamos ver aonde nos leva.