

Implicações do processo de modelagem na manipulação de parâmetros temporais e na definição do caráter no Ponteio 46 de Camargo Guarnieri

Stefanie Freitas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) - PPGMUS

Cristina Capparelli Gerling

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) - PPGMUS

Resumo: Como parte de um estudo sobre a sobreposição de estruturas rítmicas complexas, a polirritmia frequentemente encontrada na música brasileira de cunho nacionalista, apresentamos resultados parciais de uma pesquisa cujo objetivo principal é investigar estratégias de prática deliberada. Nesta etapa, investigamos a modelagem como estratégia de estudo e seus efeitos na manipulação dos parâmetros temporais e na definição do caráter. Construído a partir de sobreposições rítmicas que resultam em linhas melódicas sobrepostas de três notas contra duas, o *Ponteio 46* de Camargo Guarnieri (1907-1993) traz a indicação de metrônomo 80 para semínima e caráter *íntimo*. A amostra foi constituída de nove pianistas voluntários de distintos níveis acadêmicos. Para a coleta de dados, cada participante realizou cinco gravações dos vinte compassos iniciais do ponteio, incluindo a imitação de duas gravações comerciais como objetos de modelagem, e concedeu cinco entrevistas semiestruturadas. Os dados foram analisados a partir dos relatos obtidos e das medições das cinco gravações de cada participante com auxílio do software *Sonic Visualiser*. Na discussão, focamos nas questões relacionadas à manipulação do andamento, das inflexões rítmicas e de dinâmica na definição do andamento e do caráter *íntimo* para salientar aspectos comuns e diferenças nas performances e nas decisões individuais.

Palavras-chave: Modelagem. Polirritmia. Inflexões rítmicas. Caráter.

Implications of modeling as a tool for manipulation of temporal structures and defining character in Guarnieri's Ponteio 46

Abstract: As part of a study of the superposition of complex rhythmic structures – polyrhythm – frequently found in nationalistic Brazilian music, we present partial results of an investigation designed to search for deliberate practice strategies. In this stage, we investigated modeling as a learning tool and its effects on the manipulation of temporal structures and the definition of character. Guarnieri's Ponteio 46 is constructed from rhythmic overlays that result in overlapping melodic lines of three notes against two. The composer sets the tempo at 80 BPM and asks for the character *íntimo* (*intimate*). The sample was made up of nine volunteer pianists at various levels of proficiency. For the collection of data, each participant was asked to record the twenty initial bars of the piece five times, including two instances of imitating two commercial recordings offered as models, as well as five semi structured interviews. Data was analyzed based on the content of interviews and the measurement of time in the recordings with the aid of software *Sonic Visualiser*. Discussion of results focus on aspects related to manipulation of temporal structures and dynamic employed in the definition of tempo and character in order to show similarities and differences in the individual performances.

Keywords: Modeling. Polyhythm. Timing. Character.

Introdução

A presente investigação foi instigada por uma carta escrita¹ em 1964 por Roberto Szidon (1941-2011, pianista brasileiro então radicado na Europa) e endereçada ao compositor Camargo Guarnieri (1907-1993):

Fiquei contentíssimo de receber os estudos, e lhe agradeço a dedicatória (...). Não lhe preciso dizer que fiquei encantado com essas cinco obras. O *Estudo* nº6 já toquei de saída. O problema abordado no de nº7 é importantíssimo, e quando aparece é sempre uma dificuldade dura de vencer para a maioria dos pianistas. Na música brasileira aparece em obras como o *Choro* nº5 (Alma Brasileira) e no *Guia Prático* (11º Álbum) do Villa-Lobos, na *Valsa* nº1 do Frutuoso Vianna e sem seus *Chôro Torturado* e *Ponteios* (4º Caderno, nº33, e 5º Caderno, nº46).

Ao salientar a “a dificuldade dura de vencer” do *Estudo* n.7 de Guarnieri e das outras obras por ele citadas na carta, Szidon nos remete ao fenômeno da sobreposição de figurações rítmicas, conhecido como polirritmia e definido como a combinação simultânea de ritmos contrastantes em uma obra musical. Estudos recentes (COHEN; GANDELMAN; 2005, 2006, 2010, 2011) investigam estruturas rítmicas na *Cartilha Rítmica* do

compositor brasileiro Almeida Prado (1943-2010) e nos *Dez Estudos Polirrítmicos* de Ernst Widmer (1927-1990, compositor suíço radicado no Brasil). Ao discutirem a desestabilização da regularidade da pulsação através da mudança de fórmulas de compasso, os deslocamento de acentos, ritmos aditivos, polirritmias e polimetrias, Cohen e Gandelman procuram levantar questões que afetam o ensino e aprendizagem de formulações rítmicas na música brasileira do século XX.

Apesar da presença desse fenômeno rítmico no repertório pianístico, são poucos os estudos empíricos que tratam da complexidade rítmica como um elemento vital na construção e realização de uma interpretação de nível de excelência, tanto em interpretações de artistas consagrados quanto na formação de profissionais. Ao levar em conta os comentários de Roberto Szidon, abordaremos a modelagem como estratégia de estudo na realização da sobreposição de estruturas rítmicas com população alvo composta de alunos da graduação e pós-graduação.

Modelagem como metodologia de estudo/ensino

A modelagem no âmbito musical é o processo de aprendizagem pelo qual o estudante escuta interpretações que lhe servem de modelo, procura imitar, absorve ou replica elementos interpretativos e, eventualmente, transcende essa fase transformando o que absorveu em ideias interpretativas próprias (Freitas, 2013). Os modelos contribuem com a construção de imagens mentais que estimulam tomada de decisões interpretativas durante o processo de aprendizagem

¹ Carta gentilmente cedida pela família de Camargo Guarnieri à Profa Dra Cristina Capparelli Gerling.

de uma obra musical, sejam eles registros fonográficos, interpretações ao vivo ou os professores ao oferecerem exemplos e alternativas durante as aulas. No contexto desta pesquisa, a modelagem é utilizada como uma estratégia deliberada de escuta, imitação, absorção ou negação e, finalmente, de reflexões sobre as decisões interpretativas.

Segundo Dickey (1992), a modelagem é uma das estratégias mais utilizadas para ensinar um estudante como uma obra musical deve ser executada. Ao utilizar a modelagem como estratégia de ensino de recursos expressivos, o professor toca ao instrumento ou canta um trecho da obra que está ensinando. Ao imitar seu professor, que representa o modelo, o estudante adquire ferramentas expressivas para criar sua própria interpretação original (WOODY, 1999). Woody (1999) afirma que a modelagem contribui especificamente para o aprendizado de recursos de expressividade. Sloboda (1996) corrobora a tese de Woody ao concluir que artistas e profissionais adquirem e desenvolvem suas habilidades expressivas através da imitação de modelos. A literatura especializada confirma através de estudos que os modelos aurais em forma de gravações também incrementam as dimensões expressivas na performance (ROSENTHAL, 1984; ROSENTHAL; WILSON; EVANS; GREENWALT, 1988).

Inflexões rítmicas nos Ponteios de Camargo Guarnieri

Para esta investigação, escolhemos o *Ponteio 46* de Camargo Guarnieri, obra que faz parte de uma das principais coleções de peças para piano do repertório brasileiro do século XX. Sobre o título, Guarnieri explicou: "Na verdade, são prelúdios

que têm caráter clara e definitivamente brasileiro. Achei melhor usar uma palavra diferente de 'prelúdio' para expressar esse caráter brasileiro" (VERHAALLEN, 2001, p.128)². Nesta coleção, Guarnieri marca as indicações de andamento e caráter na língua portuguesa. Ao longo dos cinco cadernos, o compositor indica um caráter bastante específico ou um estado emocional para cada uma das cinquenta obras.

O musicólogo Francisco Curt Lange (1903-1997) definiu a característica que dá unidade a todos os Ponteios de Guarnieri: o *rubato* interno³. As características do *rubato* interno citado por Curt Lange têm sido objeto de estudo na literatura especializada internacional, descrito como *timing* (REPP, 1998a, 1998b, 1999a, 1999b, 1999c, 2000; PFORDRESHER; PALMER, 2002; GOEBL; PALMER, 2008, 2009; LOEHR; PALMER, 2009). Em estudo brasileiro recente, o termo *timing* foi traduzido como "inflexões rítmicas" e descrito como pequenos desvios realizados na expressão das estruturas rítmicas de uma obra musical que geram características individuais na performance de cada intérprete (SANTOS; GERLING; BORTOLI, 2012). Segundo os autores, "as inflexões rítmicas, quando deliberadas e intencionais, ocorrem graças à manipulação da velocidade relativa entre os eventos nas estruturas temporais, mantendo as proporções da subdivisão métrica e tendo a expressividade por meta" (SANTOS; GERLING; BORTOLI, 2012, p.150). Os autores ainda afirmam que a análise das inflexões rítmicas na performance instrumental revela indícios de como o intérprete compreende, organiza e

² Entrevista de Marion Verhaalen com o compositor em 4 de novembro de 1969.

³ "O *rubato* interno encontrado com tanta frequência na música brasileira" (LANGE apud VERHAALLEN, 2011, p.128).

gerencia o deslocamento do tempo dentro da estrutura formal da obra, inserindo seu ponto de vista sobre a expressão da mesma.

Retomando o ponto de partida e a mencionada dificuldade de realização das sobreposições rítmicas e polirritmias em obras brasileiras de cunho nacionalista em conjunção com o “*rubato* interno” como característica marcante dos *Ponteios* de Guarnieri, investigamos as inflexões rítmicas nas obras de Guarnieri em interpretações de estudantes de piano em níveis acadêmicos diversos.

Ponteio 46 de Camargo Guarnieri

O *Ponteio* 46 contém dois níveis distintos e coordenados no seu fluxo sonoro: enquanto as vozes superiores prosseguem na métrica ternária

simples, as vozes inferiores articulam um binário composto, 3/4 e 6/8 respectivamente. No decorrer da obra, as vozes superiores são articuladas por semínimas e as inferiores em semínimas pontuadas, criando um agrupamento de três notas contra duas em cada compasso. Comumente descrito como “três contra dois”, escolhemos este padrão para dar início ao estudo empírico do fenômeno designado por polirritmia. Esse *Ponteio* não apresenta mudanças de compasso, constatação que faz com que a estrutura homogênea dessa obra, em comparação com as outras citadas por Szidon, preste-se como o ponto de partida da coleta. O *Ponteio* 46 faz parte do quinto e último caderno de *ponteios*, datado de 1958-1959, e foi dedicado à esposa do compositor, Vera Sílvia Ferreira. No modo lídio, o compositor requer o caráter *íntimo* para sua execução, sugerindo 80 BPM para a semínima. Para esta investigação, selecionamos os vinte compassos iniciais ou seja, até o acorde de Si menor no qual a seção cadencia.

PONTEIO Nº 46

d Vera Silveira Perreiros

Intimo (♩ = 80)

pp

(molto espress.)

Exemplo 1. Vinte compassos iniciais do *Ponteio* 46 de Camargo Guarnieri.

Participantes

Neste projeto, contamos com nove participantes voluntários em

níveis acadêmicos diferentes e que estudam ou estudaram graduação/pós-graduação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Participante	Idade/Sexo	Nível acadêmico Graduação (Bacharelado)	Nível acadêmico Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado)
1	23/M	8º semestre (último)	--
2	23/M	3º semestre	--
3	20/F	7º semestre	--
4	25/M	--	Mestre
5	23/F	--	2º ano do Mestrado
6	24/M	6º semestre	--
7	24/F	Bacharel	--
8	26/F	--	1º ano do Doutorado
9	25/F	--	Mestre

Tabela 1. Informações sobre os participantes do presente projeto.

Material

Os participantes receberam partituras contendo a primeira página da obra escolhida e não receberam orientação de seus professores na preparação dos vinte compassos iniciais do *Ponteio 46*, tendo em vista que a tarefa constituiu-se de uma aprendizagem baseada em escuta e imitação de gravações previamente determinadas.

Seleção dos modelos

No contato inicial, investigamos quais gravações da obra os participantes conheciam e, desta forma, escolhemos duas gravações desconhecidas por eles a partir de dois critérios: andamentos e inflexões rítmicas contrastantes. Foram selecionadas duas gravações disponíveis no mercado, uma da

Summit Records de 1999 e outra da *Naxos* de 2013.

Procedimento metodológico

A preparação do trecho foi monitorada por oito semanas através de cinco coletas que incluíram gravações em formato MIDI no Disklavier Yamaha DKC-800 e cinco entrevistas semiestruturadas gravadas em aparelho de áudio. As cinco gravações (G) foram seguidas das cinco entrevistas: G1 (leitura do trecho do *Ponteio*), G2 (imitação do Modelo 1), G3 (gravação com as próprias ideias interpretativas dos participantes), G4 (imitação do Modelo 2), G5 (gravação com as próprias ideias interpretativas dos participantes). Podemos visualizar o procedimento metodológico da coleta de dados deste experimento através da linha do tempo apresentada na Figura 1.



Figura 1: Linha do tempo da coleta de dados do presente projeto.

Os participantes tiveram uma semana para ler os vinte primeiros compassos do *Ponteio 46* (Semana 1). Transcorrida uma semana (Semana 2), gravaram os compassos iniciais da obra (G1) e, no mesmo encontro, foram entrevistados sobre seu processo de leitura e de entendimento das questões rítmicas, bem como seu entendimento do andamento e do caráter da peça. Logo após a primeira gravação, os participantes receberam por email um arquivo de áudio contendo um primeiro modelo para que, após ouvido e estudado, fosse imitado. Transcorrida mais uma semana (Semana 3), os participantes gravaram suas versões imitativas dos modelos. Após a imitação do modelo (G2), foi realizada uma nova entrevista questionando as principais características interpretativas do modelo, possíveis desafios para a realização da imitação quanto às inflexões rítmicas, principalmente as que incidem sobre as estruturas sobrepostas ou polirrítmicas e que podem afetar o fluxo temporal e caráter da peça. Os participantes continuaram a estudar o trecho (Semana 4) refletindo sobre o modelo sugerido, mas sem ouvi-lo, sendo estimulados a incutir suas próprias ideias na gravação seguinte (G3). Em seguida da terceira gravação (Semana 5), foi sugerido o segundo e distinto modelo para imitação. Após escuta e estudo, foi realizada a gravação da imitação do segundo modelo (G4, Semana 6). Os participantes foram estimulados a refletir sobre a interpretação do modelo em comparação com o primeiro e discutiram as visões de cada um dos intérpretes, bem como suas realizações de andamento, caráter e inflexões rítmicas. Durante a Semana 7, os participantes se prepararam para a quinta e última gravação, tendo sido estimulados a colocarem suas próprias idéias e concepções interpretativas da

obra. A última gravação (G5, Semana 8) foi complementada por uma entrevista para investigar a evolução dos desafios com a realização das figurações rítmicas, em especial com o padrão de "três contra dois", ou seja, como eles conseguiram lidar com o polirritmo no trecho em questão. Ambos foram convidados a externar suas intenções interpretativas, a forma como manipularam as inflexões temporais, bem como suas intenções para a definição do caráter.

Análise de dados

Uma vez coletados os dados, isto é, realizadas as gravações e entrevistas, as análises basearam-se nos relatos dos participantes e na verificação das flutuações de tempo, ou seja, na análise do andamento e das inflexões rítmicas. Foi utilizado o *software Sonic Visualiser*, programa atual e eficaz para análise e comparação de gravações que permite traçar os perfis de cada gravação. A partir desses perfis traçados, surge a nossa hipótese de que a manipulação dos parâmetros temporais são imprescindíveis na definição do caráter de uma obra. Apesar dos parâmetros relacionados ao tempo terem sido escolhidos para análise neste experimento, os participantes foram estimulados durante as entrevistas a refletir sobre quaisquer parâmetros que julgassem importantes para a definição do caráter da obra escolhida.

Tanto nas gravações dos participantes quanto dos modelos, assinalamos uma batida para cada colcheia (BPM) a fim de estabelecer as durações entre cada uma delas e, desta forma, compreender com maior grau de precisão a manipulação das inflexões rítmicas. A escolha da colcheia sobre a semínima comprovou ser eficaz. Com o programa *Excel*, construímos gráficos para representar as diferenças de andamento e para

sobrepor as linhas da condução do tempo e as inflexões rítmicas de cada gravação. Isto tornou possível a comparação entre os participantes e os profissionais.

Para cada participante e para cada modelo, foi definida uma cor para as representações gráficas (vide Tabela 1).

Modelos e Participantes	Cor das linhas do gráfico
Modelo 1	Verde
Modelo 2	Vermelho
Participante 1	Azul escuro
Participante 2	Cinza
Participante 3	Rosa claro
Participante 4	Azul claro
Participante 5	Rosa escuro
Participante 6	Marrom
Participante 7	Amarelo
Participante 8	Roxo
Participante 9	Laranja

Tabela 1: Cores de cada participante para as representações gráficas.

Os relatos obtidos na entrevista realizada logo após a primeira gravação do trecho inicial do *Ponteio 46* deixaram transparecer as dificuldades que os participantes sentiram em relação às figurações rítmicas sobrepostas. Cada participante expôs suas estratégias de leitura e os tipos de abordagens utilizadas ao tentar solucionar o encaixe das figurações. A partir dos relatos obtidos na primeira entrevista, mapeamos dois tipos de estratégias que eles mencionaram para ler as sobreposições rítmicas: leitura de

mãos juntas e leitura de mãos separadas (vide Tabela 2). Mapeamos também dois tipos de abordagens utilizadas para a leitura das sobreposições rítmicas: através da precisão rítmica, na qual eles relataram subdividir os tempos e entender de forma racional e matemática o encaixe das figurações, e a leitura através do ritmo incorporado, na qual eles relataram sentir com o corpo a relação entre as duas camadas rítmicas (vide Tabela 3).

Estratégia de leitura	Participantes
Mãos juntas	1, 2, 4, 9
Mãos separadas	3, 5, 6, 7, 8

Tabela 2. Estratégias de leituras sobreposições rítmicas.

Tipo de abordagem para leitura	Participantes
Precisão rítmica	1, 4, 6, 9
Ritmo incorporado	2, 7, 8
Precisão rítmica e Ritmo incorporado	3, 5

Tabela 3. Tipo de abordagem para leituras sobreposições rítmicas.

Espontaneamente, os Participantes 6 e 9 revelaram ter criado um artifício rítmico para o entendimento da figuração de “três contra dois” encontrada no trecho escolhido do *Ponteio* 46 e com isso atingiram maior nível de precisão no encaixe da segunda colcheia em relação à voz superior. Na Figura 2, apresentamos um exemplo para a compreensão desse artifício rítmico, que consiste em encaixar a segunda

colcheia da voz inferior entre a segunda e a terceira colcheia da tercina da voz superior, criando assim um ritmo sobreposto que resulta em uma colcheia, duas semicolcheias e uma colcheia. Dessa forma, os participante 6 e 9 conseguiram bater com as mãos a soma das figurações rítmicas da voz inferior com a voz superior.

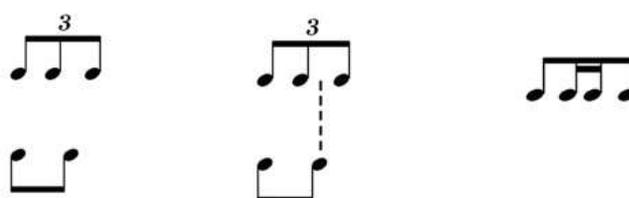


Figura 2. Artifício rítmico criado pelos Participantes 6 e 9 para entender o encaixe da segunda colcheia em relação à voz superior.

Quando questionados sobre a principal dificuldade em relação à sobreposição rítmica, os participantes foram unânimes: os nove referiram-se ao intervalo de décimas entre as vozes. Este desafio aponta a necessidade de manter a mão em posição mais aberta para alcançar

todas as notas escritas aliada à manipulação do tempo no encaixe das sobreposições rítmicas de três notas contra duas. Todos os participantes referiram-se ao terceiro sistema do *Ponteio* ao relatar esta dificuldade, devido à expansão da amplitude das quatro vozes (vide Exemplo 2).



Exemplo 2. Terceiro sistema do *Ponteio 46* de Camargo Guarnieri.

Após a realização da primeira entrevista e gravação (G1), os participantes receberam por email um arquivo de áudio contendo o primeiro modelo a ser imitado. Transcorridas duas semanas da primeira gravação, foi realizada a segunda gravação (G2) seguida da segunda entrevista, a fim de investigar a percepção e opinião dos participantes acerca do andamento, do caráter e das inflexões rítmicas do modelo.

Nessa etapa, havíamos escolhido uma gravação de pianista brasileiro renomado que estivesse disponível comercialmente no mercado fonográfico e que apresentasse um andamento mais lento do que o sugerido pelo compositor. Camargo Guarnieri sugere na partitura que o andamento seja conduzido em 80

BPM, considerando a semínima como unidade de tempo. O Modelo 1 foi escolhido por ter seu andamento médio em $\downarrow = 66$ e por apresentar inflexões rítmicas que enfatizam a retenção do tempo, que puxam o tempo para trás.

No Gráfico 1, podemos visualizar a média de andamento do Modelo 1 através do alcance dos picos altos e baixos em relação ao eixo vertical (andamento registrado em BPM) através da marcação de colcheias ($\downarrow = 133$, ou seja, em torno de $\downarrow = 66$). Também podemos observar as nuances de inflexões rítmicas através das flutuações entre os picos altos e baixos da linha de condução do tempo ainda em relação ao eixo vertical.

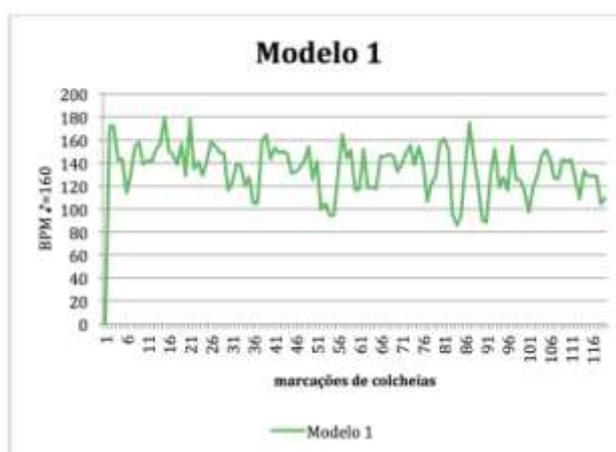


Gráfico 1. Linha de condução do tempo do Modelo 1.

Logo após a gravação referente à imitação do primeiro modelo (G2), os participantes foram estimulados a refletir sobre as diferenças detectadas entre suas ideias e a realização do pianista modelado. Os participantes discutiram sobre os meios utilizados

pelos pianistas profissionais na projeção do caráter *íntimo*. Através dos relatos, pudemos categorizar os parâmetros musicais que cada participante valorizou ser importante na definição do caráter, após a imitação (vide Tabela 4).

	Andamento	Inflexões rítmicas	Dinâmica
Participante 1	x		x
Participante 2	x		
Participante 3			
Participante 4		x	x
Participante 5			
Participante 6	x	x	
Participante 7			
Participante 8	x		
Participante 9		x	

Tabela 4. Parâmetros musicais que os participantes afirmaram ter sido importantes na definição do caráter ao imitar o Modelo 1.

Os Participantes 3, 5 e 7 não explicitaram opiniões sobre os parâmetros que possam ter efetivamente contribuído para a definição do caráter na gravação do Modelo 1 e em suas imitações. Através de seus depoimentos, percebemos que nesta fase da coleta eles encontravam-se ainda preocupados com a resolução das décimas em relação ao encaixe no tempo das sobreposições rítmicas e com a fluência do trecho.

Após a imitação do modelo (G2), os participantes tiveram duas semanas para estudar os compassos iniciais do *Ponteio* incutindo suas próprias ideias na performance para a gravação seguinte (G3), revelando na terceira entrevista as concordâncias e as rejeições relativas ao primeiro modelo. Construímos uma tabela para organizar as influências de elementos interpretativos suscitados pelo Modelo 1. Na Tabela 5, marcamos os parâmetros que os participantes relataram modificar nesta etapa.

	Andamento	Inflexões rítmicas	Dinâmica	Intervalos de décima	Caráter
Participante 1				x	
Participante 2	x		x		x
Participante 3					
Participante 4	x	x		x	
Participante 5			x	x	
Participante 6				x	
Participante 7					
Participante 8					
Participante 9			x	x	x

Tabela 5. Parâmetros modificados e influenciados pelo Modelo 1 relatados por cada participante após a imitação (G2).

Através dos relatos, o Participante 1 afirmou ter deixado de tocar os intervalos de décimas entre as duas vezes mais graves do trecho do *Ponteio* de forma arpejada após perceber que o Modelo 1 toca as notas simultaneamente. Já o Participante 2 resolveu absorver o andamento mais lento e a gama de sonoridades mais suaves do modelo, afirmando que essas características contribuem para a construção do caráter *íntimo*. O Participante 3 ainda não soube descrever as diferenças entre suas ideias interpretativas e as do modelo. Consequentemente, ele também não conseguiu refletir sobre quais parâmetros incidiriam na definição do caráter da obra. Enquanto o Participante 3 ainda não se sentiu à vontade para refletir sobre o caráter da obra, o Participante 4 foi muito objetivo ao afirmar que absorveu de forma planejada as inflexões de tempo do Modelo 1 e que diminuiu o seu andamento, pois concluiu que as inflexões rítmicas puxando o tempo para trás aliadas ao andamento mais lento convenceram-no a alterar suas ideias prévias para uma melhor projeção do caráter solicitado. Além disso, o Participante 4 decidiu dividir as notas dos intervalos de décima que ele não alcançava com a mão direita e assim tocar de forma mais parecida com o Modelo 1. O Participante 5 comentou ter tentado tocar as décimas juntas e fazer uma sonoridade mais *piano* do que em sua primeira gravação, assim como o Modelo 1, pois estava insatisfeito com o seu som "duro". No entanto, ele afirmou rejeitar as inflexões rítmicas do modelo, que puxam o tempo para trás. Esse participante observou que um número excessivo de mudanças no tempo não seriam necessárias, afirmando a busca pela projeção de um caráter "mais sério" para ser *íntimo*. Já o Participante 6 foi mais

evasivo quando questionado sobre as diferenças entre suas ideias na terceira gravação e as ideias do modelo e também no que se refere às suas reflexões sobre o caráter da obra. Ele pensou ter sido influenciado no andamento, mas não soube explicar como isto aconteceu. Para esse participante, o ponto principal de sua terceira gravação consistiu na decisão de tocar as décimas juntas assim como o modelo. Enquanto a principal diferença entre a G1 e G3 do Participante 6 incidiu na execução simultânea das décimas, o Participante 7 rejeitou a simultaneidade. Ele descobriu um gosto especial por uma execução arpejada ao se confrontar com o modelo. Também afirmou gostar do sentimento "triste" e "recolhido" suscitado pela audição do Modelo 1, mas não refletiu de forma objetiva sobre os parâmetros que poderiam ser manipulados para a projeção dessas emoções. Ele também afirmou que o caráter *íntimo* projetado na interpretação do Modelo 1, em suas próprias palavras, "autorizou o caráter que eu tinha pensado". Através desse depoimento, podemos notar que a influência transita entre elementos objetivos, como a manipulação dos parâmetros musicais, e elementos subjetivos, como concordar com a ideia de um modelo e se sentir autorizado a interpretar da mesma forma por existir uma referência a ser seguida. O Participante 8 revelou não se incomodar com suas décimas arpejadas e negou qualquer influência do modelo. Ele rejeitou o andamento lento ao comentar que o *íntimo* sugerido pelo compositor não precisaria ser "lento" ou "estático". Já o Participante 9 se preocupou com o caráter através da busca por uma sonoridade matizada pelo *pianissimo* e por um timbre mais delicado ao ser influenciado pelo Modelo 1. Além disso, ele afirmou tentar tocar as

décimas juntas, também por influência do modelo, em prol da fluência do ritmo.

Após a realização da terceira entrevista e gravação (G3), os participantes receberam novamente um email contendo um arquivo de áudio com o segundo modelo a ser imitado. Transcorrida uma semana da terceira gravação, foi realizada a quarta gravação (G4) seguida da quarta entrevista. Como anteriormente, a percepção e a opinião dos participantes acerca do andamento, do caráter e das inflexões rítmicas da gravação comercial do Modelo 2 foram registradas.

No Gráfico 2, podemos visualizar a média de andamento do Modelo 2 através do alcance dos picos altos e baixos em relação ao eixo vertical, que apresenta o andamento registrado em BPM através da marcação de colcheias ($\downarrow=180$, ou seja, $\downarrow=90$). Também podemos observar as nuances nas inflexões rítmicas através das flutuações entre os picos altos e baixos da linha de condução do tempo ainda em relação ao eixo vertical. A linha do tempo do Modelo 2 apresenta vários picos altos de andamento, característica oposta ao gráfico do Modelo 1, refletindo dessa forma alterações na microestrutura temporal que conduzem o tempo para frente.



Gráfico 2. Linha de condução do tempo do Modelo 2.

Logo após a imitação deliberada (G4), os participantes foram novamente encorajados a apresentar ideias próprias na gravação final. Nessa oportunidade, eles puderam aceitar ou rejeitar livremente qualquer tipo de influência de ambos os modelos. Após duas semanas de estudo visando a consolidação de ideias próprias, foi realizada a quinta e última gravação (G5). Durante a quinta entrevista, os participantes expressaram-se a respeito de concordâncias e divergências relativas

ao segundo modelo, bem como externaram suas comparações das execuções dos pianistas profissionais. Avaliaram ainda as principais características de cada um deles e as influências exercidas em suas performances.

Na Tabela 6, através dos relatos obtidos na quinta e última entrevista, delineamos as influências absorvidas do Modelo 2 e assinalamos os parâmetros musicais que os participantes relataram terem modificado na quinta gravação (G5).

	Andamento	Inflexões rítmicas	Dinâmica	Intervalos de décima	Caráter
Participante 1		x			
Participante 2	x				
Participante 3					
Participante 4			x		
Participante 5		x		x	
Participante 6				x	
Participante 7	x			x	x
Participante 8	x	x			
Participante 9			x		

Tabela 6. Parâmetros musicais absorvidos e modificados através da influência do Modelo 2, relatados durante a quinta entrevista.

Segundo o Participante 1, a gravação do Modelo 2 apresenta uma condução de tempo mais flexível e uma projeção mais efetiva das dinâmicas. Ele afirmou que absorveu a maleabilidade do tempo e a característica de não tocar tão "metronômico". Para o Participante 2, a influência do Modelo 2 resultou em uma escolha de andamento não tão lento quanto o do primeiro modelo, que ele afirma ter gostado, mas não concordou completamente com essa decisão do Modelo 1 e procurou um andamento intermediário para si. Esse participante rejeitou a sonoridade do Modelo 2, achou-a "muito clara, muito marcada". O Participante 3 achou a gravação do segundo modelo "muito afobada". Ele não explicou objetivamente o que entendeu por "afobada". Mas ao manter os andamentos mais lentos em todas as suas gravações e ao afirmar, em suas próprias palavras, "eu não tenho *rubato*", compreendemos que a observação sobre o termo "afobado" em relação ao Modelo 2 estava se referindo às inflexões rítmicas que conduzem o tempo para frente e ao andamento mais rápido do dessa gravação. Já o Participante 4 concluiu que o Modelo 2 transmitiu melhor o *íntimo* por causa da sua gama de dinâmicas mais reduzida e que isso o

influenciou nessa quinta gravação. O Participante 5 preferiu a gravação do segundo modelo devido à ausência de *rubato* que a torna "mais simples" e ainda afirma ter tocado em sua quinta gravação influenciado por essa ideia ao alterar minimamente o tempo. Ele foi influenciado pela simplicidade que declarou ouvir e referiu-se a essa característica da condução do tempo como "mais contido, mais intimista". Além da influência das inflexões rítmicas, ele comentou sobre suas tentativas de tocar as décimas juntas, também influenciado pelo Modelo 2. O Participante 6 rejeitou o andamento e as inflexões rítmicas que puxam o tempo pra frente na interpretação do Modelo 2. Ele achou que o *íntimo* não ficou convincente com essas características atribuídas ao andamento. Então afirmou que a única influência que recebeu do segundo modelo foi a ideia de tentar tocar as décimas juntas. Assim como o Participante 6, o Participante 7 também confirmou tocar as décimas juntas pela primeira vez por influência do segundo modelo, passando várias notas da mão esquerda para a mão direita para que as décimas soassem juntas, mas ele confessou errar muito por ter feito "escolhas estranhas de dedilhado" para tentar imitar o modelo. Houve uma mudança na ideia

do caráter *íntimo* entre a quarta e quinta gravação para o Participante 7. Em sua quarta gravação (G4), ao imitar o Modelo 2, ele afirmou não concordar com a precisão do tempo dessa interpretação, pois não conseguiu perceber o *íntimo* caracterizado por um andamento rápido com poucas inflexões rítmicas, em sua opinião. Em sua quinta gravação (G5), ele afirmou ter buscado “um clima mais alto-astral”, modificando significativamente seu andamento, tocando mais rápido que em suas gravações anteriores, concluindo que o segundo modelo ofereceu novas ideias. Ele afirmou ter ouvido o modelo como se estivesse em uma aula, tratando o Modelo 2 como um professor que lhe oferece alternativas interpretativas novas. O Participante 8 gostou e foi influenciado pelo andamento mais fluido, pelos *rubatos* menos previsíveis e pela flexibilidade de tempo do segundo modelo. E ele não expressou certeza sobre o grau de influência do Modelo 2, mas afirmou estar buscando uma “sonoridade mais escura, mais íntima”. O Participante 9 discordou do andamento rápido do Modelo 2, mas buscou um som “mais escuro, mais íntimo”, deixando-se portanteo ser influenciado por essa gravação.

Discussão dos casos e reflexões sobre o processo de modelagem

Nossa premissa inicial previu que as imitações dos modelos refletiriam essas mudanças em relação ao tempo e que elas seriam absorvidas em alguma medida. Essa absorção se traduziria em traços detectáveis e passíveis de serem demonstrados através de gráficos. Entre esses traços, previmos que as sobreposições rítmicas seriam integradas às estratégias de manipulação de parâmetros temporais que asseguram a definição e projeção do caráter *íntimo* solicitado pelo compositor. Nos resultados pudemos constatar que os participantes se mostraram receptivos não somente ao processo de modelagem, mas principalmente às reflexões suscitadas pelo processo para a criação de ideias próprias em suas performances.

No Gráfico 3, explicitamos as diferenças temporais entre as duas gravações. Como anteriormente mencionado, o Modelo 1 apresenta uma interpretação caracterizada por um andamento mais lento (vide a linha verde não alcançar 200 BPM em colcheias - eixo vertical) e pela retenção no tempo (vide picos baixos da linha verde). E, por ter sido escolhida como uma gravação com características opostas, a interpretação do Modelo 2 é caracterizada por um andamento mais rápido (vide linha vermelha ultrapassando 200 BPM em colcheias - eixo vertical) e por uma condução que enfatiza impulsos constantes para frente (vide os picos altos da linha vermelha).

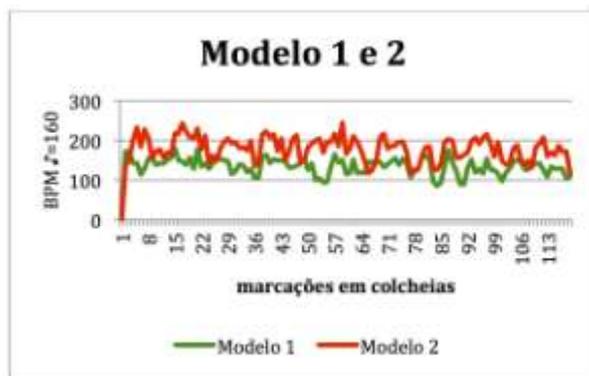


Gráfico 3. Linha de condução do tempo dos Modelos 1 e 2.

A partir dessas características extraídas dos modelos, podemos analisar as gravações dos nove

participantes relacionadas aos processos de modelagem realizados neste experimento.

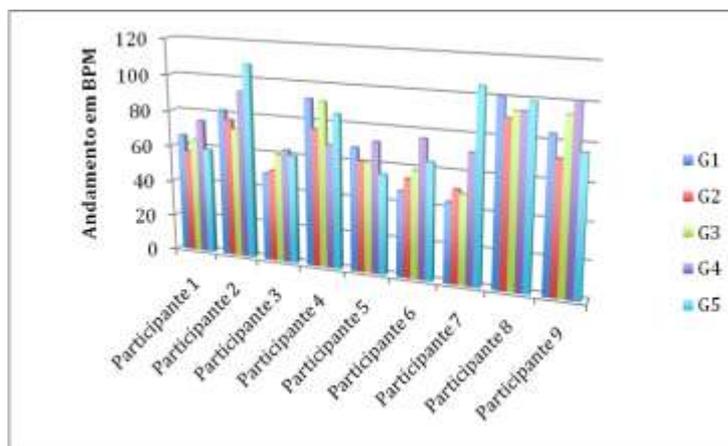


Gráfico 4. Gráfico com os andamentos das cinco gravações de cada participante.

Os nove participantes apresentam mudanças perceptíveis de andamento como reflexo do processo de modelagem (vide Gráfico 4). Para comprovar as possíveis influências, relacionamos as informações contidas no Gráfico 4 com as informações da Tabela 5 e 6 apresentadas anteriormente, na qual marcamos os parâmetros que cada participante relatou ter modificado devido à influência de ambos os modelos. Ao relatar como cada participante entendeu seus processos de absorção e consequente modificação na sua execução após o trabalho realizado

com cada modelo, apresentamos considerações para esclarecer as análises extraídas de casos individuais. Portanto, faremos referências aos relatos dos participantes especialmente ao que tange os parâmetros temporais por eles mencionados quanto a definição do caráter *íntimo* solicitado para o Ponteio 46.

Participante 1

Durante a coleta, o Participante 1 declarou não encontrar dificuldades de execução das sobreposições

rítmicas, pois já havia estudado algumas peças com o mesmo padrão de três contra dois” apresentado no *Ponteio 46*. Sua dificuldade relacionou-se à execução do intervalo de décimas. Em sua quinta entrevista, o Participante 1 concluiu ter se identificado mais com o Modelo 1 quanto ao andamento, em suas

palavras: “mais lento, mais estável”. Ele também afirmou ter se identificado com a gama de dinâmicas “mais controlada” do Modelo 1. No Gráfico 5, apresentamos as representações do andamento em BPM, considerando a semínima como unidade de tempo, nas cinco gravações realizadas durante a coleta.

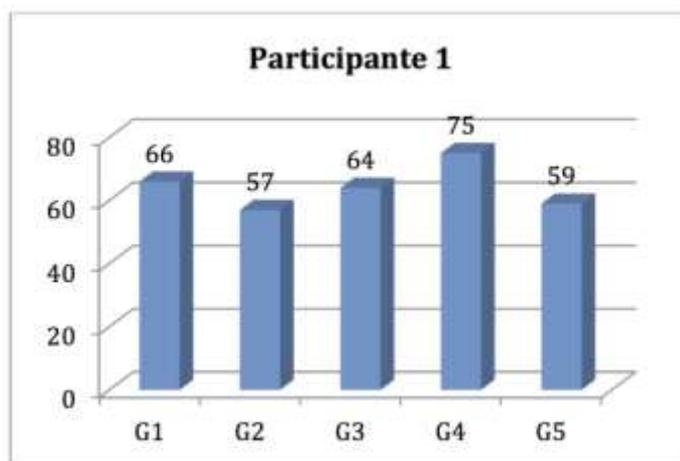


Gráfico 5. Gráfico com os andamentos das gravações do Participante 1.

Através das médias de andamento, podemos notar proximidades entre os andamentos da G1, G3 e G5 desse participante. Sua G5 contrasta em andamento com a imitação do Modelo 2 (G4), parecendo comprovar sua afinidade com as ideias do andamento “mais lento” do Modelo 1 ($\downarrow = 66$). Além desses dados informados pelo gráfico do andamento, também observamos influência do Modelo 1 nos tipos de condução das inflexões rítmicas das

gravações desse participante. Podemos observar no Gráfico 6 a seguir a proximidade e até mesmo a sobreposição das linhas de condução do tempo da G3 e da G5, enfatizando dessa forma a comprovação da influência do Modelo 1 no que se refere aos picos baixos da linha de condução. Esses picos baixos, similares entre a G3 e G5, refletem ainda a maneira retida de conduzir o tempo do Modelo 1.

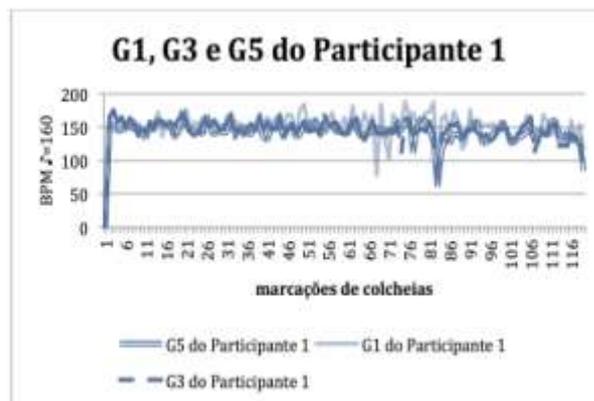


Gráfico 6. Gráfico com as inflexões rítmicas das gravações do Participante 1.

Ao refletir sobre o processo de modelagem, o Participante 1 revelou não ter pensado no caráter *íntimo* em sua primeira gravação. A imitação do Modelo 1 o levou a refletir sobre como ele poderia conduzir os parâmetros para a projeção do caráter. Esse participante concluiu em sua quinta e última entrevista que cada um dos modelos apresentou um *íntimo* diferente. Para ele, a própria obra impõe os limites para o caráter, como o *pianissimo* no início e as marcações de *crescendo* ao longo das frases, delimitando dessa forma como deveria ser concebida a sonoridade e a

condução da obra: "uma coisa mais suave e realmente intimista". Ele ainda afirmou que a combinação das duas gravações que serviram como modelos ajudaram-no a construir o caráter. E mais, declarou que o papel mais importante dos modelos foi fazê-lo refletir sobre suas ideias interpretativas a partir do que outros pianistas fazem. Pensar sobre as decisões de outros pianistas fez com que ele pensasse mais em suas próprias decisões interpretativas.

Participante 2

Durante a primeira entrevista, o Participante 2 declarou sentir um pouco de dificuldade com o encaixe das sobreposições rítmicas e com os intervalos de décimas. Ele comentou que não alcançou as duas notas simultaneamente e, por tentar tocar a nota do baixo junto com o soprano, isso se tornou um desafio já na leitura da obra. Assim como o Participante 1, o Participante 2 também se identificou mais com o Modelo 1 por achar a escolha de um andamento lento e dos *rallentandos* (palavras dele) de maneira geral mais característicos para a sua ideia de *íntimo*. Apesar da afinidade com o Modelo 1, esse participante declarou que tentou "não mexer muito com o tempo" em sua

imitação (G2), a fim de manter uma pulsação estável. Em suas próprias palavras: "embora eu saiba que ele fez *rubato* em algumas frases como ali na segunda linha, no último compasso... são coisas que eu sei que ele faz. Eu até fiz em casa, mas eu preferi não me focar muito nisso". Quando questionado, ele revelou estar trabalhando na manutenção de um pulso estável em outras peças de seu repertório na época da coleta.

Apesar de sua declaração sobre a afinidade com o Modelo 1, ao observar as médias de andamento de suas cinco gravações no Gráfico 7, percebemos uma curva côncava com diminuição de andamento até a terceira gravação seguida por um aumento muito significativo e que culminou com a última gravação em

andamento 26 pontos no metrônomo mais rápido do que o inicialmente

adotado e muito próximo da indicação do compositor.

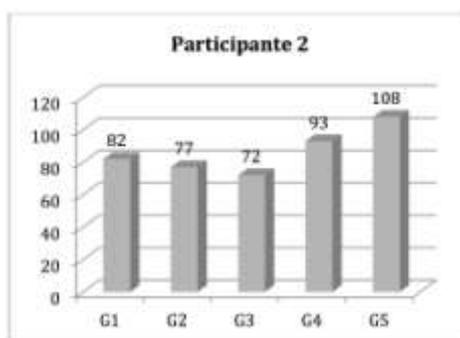


Gráfico 7. Gráfico com os andamentos das gravações do Participante 2.

Para compreender melhor esses dados, vamos observar as linhas de condução da primeira, terceira e

quinta gravações desse participante no Gráfico 8.

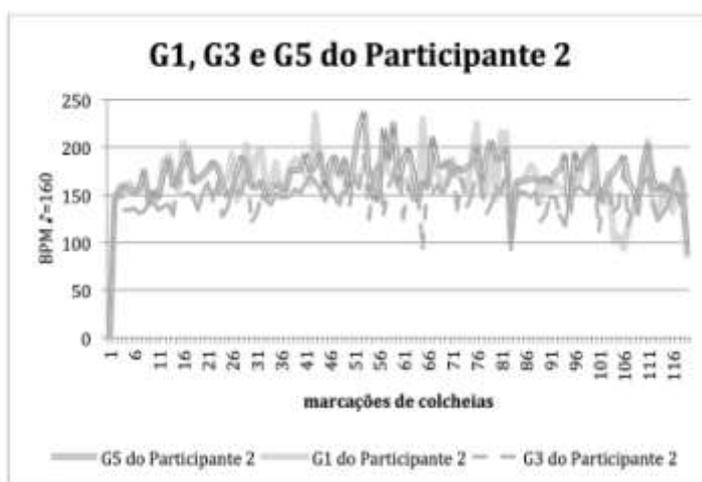


Gráfico 8. Gráfico com as inflexões rítmicas das gravações do Participante 2.

Através das linhas de condução representadas no gráfico acima, podemos notar que cada gravação revela comportamentos distintos em relação à manipulação das inflexões rítmicas do trecho. Há vários picos altos na linha de condução da sua última gravação (G5), refletindo dessa forma uma flexibilidade e uma intenção de puxar o tempo para frente, assim como o Modelo 2, como já mencionamos anteriormente. Em seus relatos da última entrevista, ele

declara ao ser questionado sobre as mudanças entre sua terceira (G3) e sua última gravação (G5):

Mudou, eu acho que mudou mais em relação ao andamento, é a primeira coisa que me vem à mente porque a primeira gravação que eu fiz eu tinha em mente fazer o andamento que [es]tá escrito na partitura. Na

terceira gravação, eu já tive influência do primeiro modelo que fazia o andamento bem mais seguro, bem mais lento... pra mim ficava melhor tanto na questão da sonoridade e ficava mais confortável pra tocar. Aí a quinta gravação, a de hoje, talvez não tenha mudado tanto da terceira gravação... quem me influenciou mais foi o primeiro modelo.

Através desse relato, percebemos que ele não se deu conta de quanto foi, de fato, influenciado pelo Modelo 2. Trata-se de um aluno em início de curso, buscando desenvolver formas de controle do tempo em suas interpretações e também uma audição e avaliação crítica mais refinada. Quando questionado sobre sua opinião sobre o processo de modelagem, ele afirma que não costuma imitar gravações e nem pensaria em imitar como estratégia de estudo.

O Participante 3 declarou ter tido somente uma experiência prévia com estruturas polirrítmicas em obras do seu repertório e afirmou ter tido dificuldades para realizar este tipo de padrão. Apesar disso, ele declarou que o maior desafio na leitura do *Ponteio 46* foi o encaixe das décimas no fluxo do "três contra dois". Durante o processo de modelagem, suas gravações apresentaram muitas interrupções no fluxo temporal e muitas hesitações quanto às décimas que o participante não alcançava. Ele não conseguiu vencer a dificuldade de arpejar as notas do intervalo de décima e manter o fluxo no encaixe das sobreposições rítmicas.

Ao analisar as linhas de condução do tempo das suas gravações, pudemos perceber muitos picos baixos de andamento, como pode ser observado no Gráfico 9. Ao contrário do Participante 1, que também apresentou essas características, suas gravações demonstraram reais entraves na realização das sobreposições rítmicas vinculadas aos intervalos de décima das vozes.

Participante 3



Gráfico 9. Gráfico com as inflexões rítmicas das gravações do Participante 3.

O Participante 3 declarou não ter se identificado com o Modelo 2 e por isso decidiu, em sua quinta gravação,

fazer um andamento "mais devagar, mais solene e com uma sonoridade mais *piano*". Apresentamos no Gráfico

10 suas médias de andamento durante o processo de modelagem, revelando

estabilidade nas três últimas gravações (G3, G4 e G5).

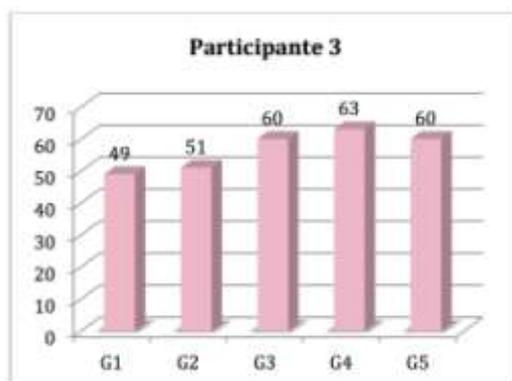


Gráfico 10. Gráfico com os andamentos das gravações do Participante 3.

Durante a coleta de dados, percebemos que, neste estágio do seu desenvolvimento, ele pareceu carecer de um vocabulário técnico-musical adequado para expressar suas preferências e opiniões. Podemos concluir parcialmente que a modelagem não se mostrou evidente ou eficaz visto que o Participante 3 não superou as dificuldades em relação às sobreposições rítmicas nem aos intervalos de décima. Ele também não apresentou mudanças significativas relacionadas ao andamento nem às inflexões rítmicas, carecendo de reflexão sobre os parâmetros que poderiam auxiliar na definição de *íntimo* em sua interpretação.

Participante 4

O Participante 4 não apresentou dificuldades em relação às sobreposições rítmicas, pois já trazia um vasto repertório com variados tipos de estruturas polirrítmicas. Já na leitura da obra, ele foi modificando os dedilhados e efetuando trocas entre as mãos para tocar as décimas simultaneamente e sem qualquer hesitação. Para ele, essas decisões durante a leitura foram soluções interpretativas conscientes e adotadas

para preservar o fluxo temporal da obra.

Na entrevista após sua imitação do segundo modelo (G2), o participante afirmou que seu processo de aprendizagem de uma obra envolve a escuta e eventual imitação de gravações. Sobre o processo de modelagem, ele refletiu:

Na minha opinião, sempre que a gente ouve alguém tocando, a gente [es]tá acompanhando [mentalmente] a partitura enquanto ouve. Mas depois que a gente para [de ouvir] a gravação, a gente sempre fica com uma caricatura, mesmo que seja logo após a escuta. A gente sempre fica com uma caricatura na nossa cabeça do que o outro exagerou. E então acho que isso é importante frisar porque é impossível a gente imitar fielmente uma gravação, mas sim pegar as coisas que ele [intérprete] mais exagerou.

Ao refletir sobre o Modelo 1, esse participante foi bem claro ao descrever seu processo de modelagem:

O processo de estudo foi realmente ver em que pontos ele [Modelo 1] costuma fazer *rubato*. Eu não decorei onde ele fez *rubato*, mas eu captei a lógica que é geralmente quando [es]tá em um processo de decrescendo ou no ápice das frases melódicas (...) Quando tem ápices melódicos ou quando tem decrescendo, ele faz *rubato*. Eu não toquei junto, eu só escutei a gravação e depois tentei reproduzir.

Em sua terceira gravação (G3), o Participante 4 afirmou ter absorvido as

inflexões rítmicas do Modelo 1 e que diminuiu seu andamento para criar uma atmosfera íntima. Em relação ao Modelo 2, ele também foi muito objetivo quando afirmou que achou o caráter *íntimo* mais pronunciado devido à sonoridade mais *piano* dessa gravação. Em sua quinta entrevista, ele afirmou ter absorvido, também de forma deliberada, as características da dinâmica do Modelo 2.

Ao comparar os andamentos de sua primeira, terceira e última gravações (G1, G3 e G5) no Gráfico 11, podemos notar uma leve desaceleração do andamento. Sua imitação do Modelo 1 (G2), cujas características são um andamento lento com inflexões que retêm o tempo, transcorreu em andamento mais rápido que a imitação do Modelo 2 (G5), gravação de andamento rápido e intenções que conduzem o tempo para frente.

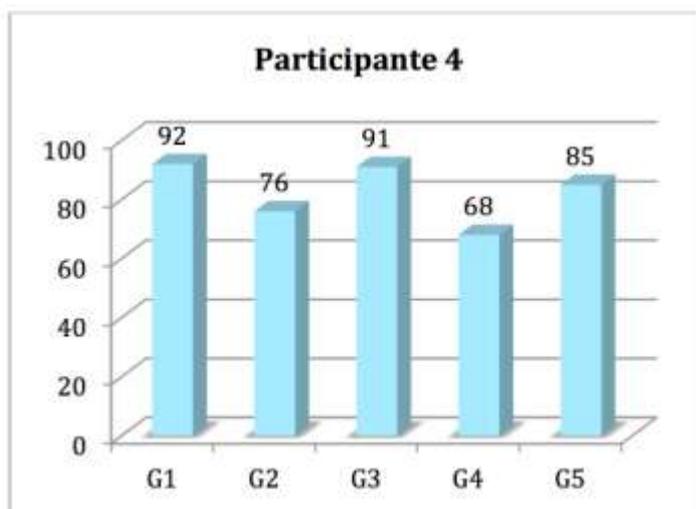


Gráfico 11. Gráfico com os andamentos das gravações do Participante 4.

Através dos relatos transcritos acima, percebemos que o Participante 4 optou por não imitar fielmente as gravações e manter em mente na hora da gravação as características principais que ele percebeu: o

andamento lento e as inflexões que puxam o tempo para trás nos ápices de frase e nos decrescendos do Modelo 1 e o andamento mais rápido juntamente com a sonoridade mais piano do Modelo 2.

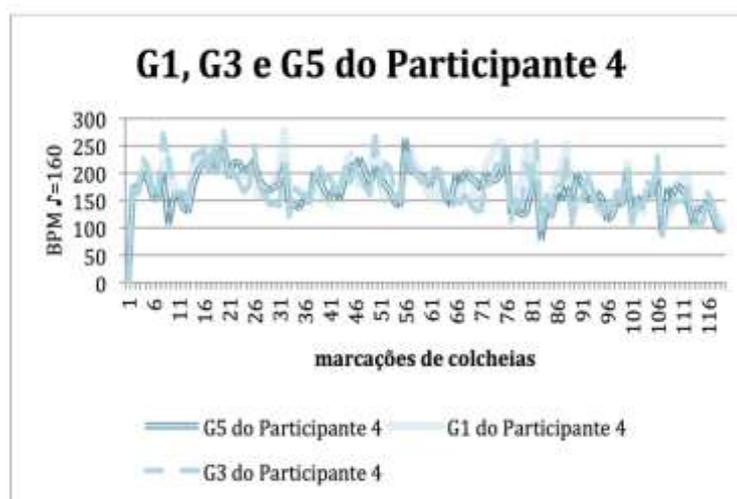


Gráfico 12. Gráfico com as inflexões rítmicas das gravações do Participante 4.

O Participante 4, em sua última entrevista, afirmou que a reflexão sobre seu processo de modelagem, a partir da imitação dos dois modelos propostos, o deixou mais seguro em relação a suas próprias ideias.

Participante 5

Em sua primeira entrevista, o Participante 5 relatou ter tido um pouco de dificuldade na leitura das sobreposições, mas que em pouco tempo superou a questão do encaixe. Sua maior dificuldade relacionou-se à realização das décimas. Ele percebeu que o primeiro modelo executa as décimas em simultaneidade. Então ele tocou as décimas juntas em sua imitação (G2), mas relatou não se sentir confortável, pois achou que sua maneira de arpejar atrapalha o caráter íntimo da obra. Ainda ao imitar o Modelo 1, ele afirmou não ter imitado as inflexões rítmicas por não ter

concordado com o posicionamento das mesmas.

Em sua terceira gravação (G3), ele declarou que se sentiu mais seguro para tocar as décimas em simultaneidade, que se sentiu mais confiante depois de estudar para gravar a imitação do Modelo 1. Ele novamente afirmou ter rejeitado as ideias do *rubato* do primeiro modelo por não sentir que esse encaminhamento favorece a projeção do caráter *íntimo*. Assim, procurou exprimir-se através de um caráter "mais sério" e, nas palavras dele, "a favor" do íntimo.

Defendendo a mesma ideia do Participante 4, o Participante 5 também afirmou que o andamento deve ser mais lento para parecer *íntimo*. Através do Gráfico 13, podemos verificar que esse participante decresceu suas médias de andamento no decorrer do processo de modelagem, sendo coerente com suas convicções.

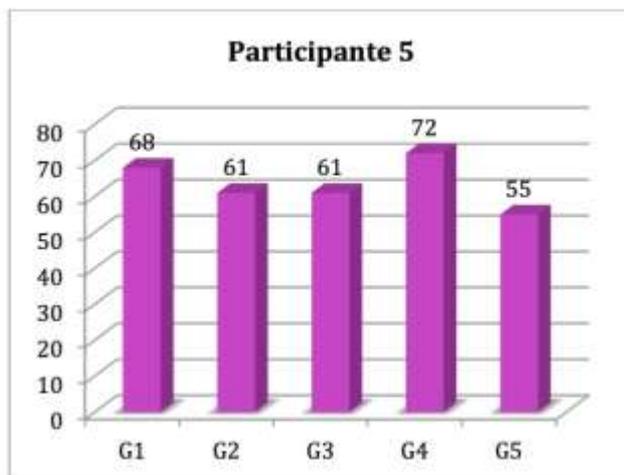


Gráfico 13. Gráfico com os andamentos das gravações do Participante 5.

Ao observarmos o Gráfico 14, podemos notar a semelhança de condução das inflexões rítmicas entre sua terceira e última gravação (G3 e G5), mantendo sua ideia de não puxar o tempo para trás em prol de um caráter “mais sério” e conseqüentemente mais *íntimo*. Sua

declaração sobre o Modelo 2 nos revelou uma atitude objetiva em relação à ideia de caráter, ele continuou firme no que diz respeito às inflexões rítmicas e se identificou mais com a condução das inflexões que o Modelo 2 apresenta. Apesar disso, ele rejeitou o andamento mais rápido.



Gráfico 14. Gráfico com as inflexões rítmicas das gravações do Participante 5.

Ao refletir sobre o processo de modelagem, o Participante 5 afirmou que não imitaria novamente uma gravação como estratégia, mas que tornaria a escutar criticamente várias

gravações para poder discernir entre as diversas formas de interpretação de uma mesma obra e assim desenvolver ideias para sua própria interpretação.

Participante 6

Após criar um artifício rítmico para facilitar a compreensão do

encaixe das sobreposições rítmicas (vide Figura 2) juntamente com um movimento corporal para sentir o tempo, o Participante 6 afirmou que

não teve mais dificuldades para realizar o padrão solicitado por Guarneri. Sua principal dificuldade relacionou-se ao alcance das décimas. Assim como o Participante 3, ele apresentou várias hesitações em suas gravações por conta das décimas. Essas hesitações interferiram e interromperam o fluxo do trecho gravado.

O Participante 6 declarou que não pensou sobre o caráter solicitado em sua primeira gravação, mas que após imitar o Modelo 1 (G2), começou a pensar sobre como construir um caráter *íntimo*. Ele afirmou que suas ideias interpretativas se aproximaram das ideias do Modelo 1 em relação ao andamento e às inflexões rítmicas que puxam o tempo para trás, apesar de salientar que não conseguiu imitá-las. E ainda relatou que, ao ouvir a gravação do Modelo 1, criou uma imagem mental de como deveria soar a peça: "é como se eu tivesse criado

uma imagem na minha cabeça de uma coisa melancólica, assim, tipo um dia de chuva, uma pessoa olhando pela janela um céu cinza...". Já em relação ao Modelo 2, ele disse não ter se identificado com o andamento e com "acelerandos nos finais de frase", afirmando não ter achado expressiva a interpretação proposta pelo Modelo 2 e nem convincente sua projeção do caráter. Ele declarou que o caráter *íntimo* está diretamente relacionado ao andamento e à condução do tempo. Através da observação dos Gráficos 15 e 16, podemos perceber sua convicção em relação ao andamento lento. O crescimento das suas médias de andamento juntamente com uma menor quantidade de picos baixos na condução do tempo de sua última gravação (G5) são resultados da melhora do fluxo em relação ao encaixe das décimas junto às sobreposições rítmicas, sua maior dificuldade.

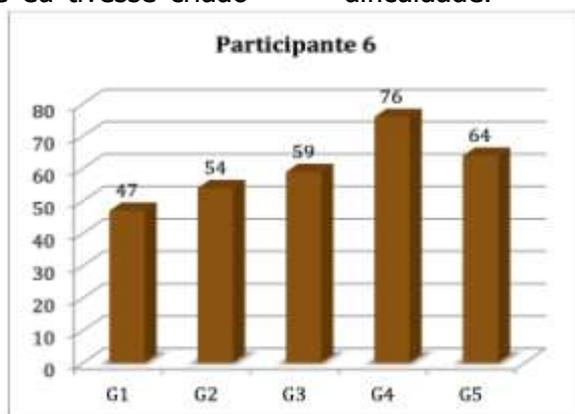


Gráfico 15. Gráfico com os andamentos das gravações do Participante 6.

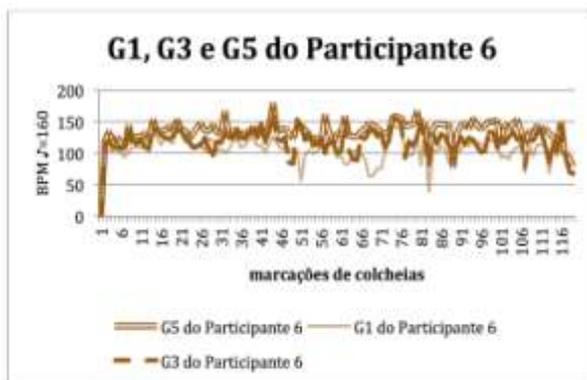


Gráfico 16. Gráfico com as inflexões rítmicas das gravações do Participante 6.

Ao refletir sobre o processo de modelagem, o Participante 6 declarou:

Certamente eu fui influenciado pelas gravações! Normalmente a gente escuta várias gravações quando vai estudar uma peça nova, mas não fica imitando e comparando como a gente fez aqui [durante o experimento]. Talvez se eu for fazer só isso, eu não chegue numa ideia só minha... primeiro eu teria que estudar a peça pra só depois escutar gravações... acho que eu faria ouvindo e imitando, mas depois de estudar a peça primeiro sozinho.

Através desse depoimento, compreendemos que talvez ele precisasse de mais tempo para estudar a peça antes de começar a ouvir e imitar gravações. Como mencionado anteriormente, ele não havia pensado sobre o caráter ao ler o *Ponteio 46*. A partir desse relato, podemos compreender que ele se sentiu influenciado por não ter tido ideias prévias sobre o caráter da obra e como os parâmetros poderiam ser manipulados para defini-lo de forma mais objetiva.

Participante 7

O Participante 7 relatou não ter dificuldades com as sobreposições rítmicas, mas demonstrou se sentir bastante frustrado por não alcançar as notas dos intervalos de décima como gostaria. Ele se identificou com a interpretação do Modelo 1 e declarou: "Eu [es]tou mais confiante porque eu concordo com o modelo! É muito ruim quando a gente lê uma peça, ouve

uma gravação e pensa 'caramba, por que é tão diferente do que eu entendi?' e eu gostei e me deu mais confiança!". Ao ser questionado sobre as inflexões rítmicas do Modelo 1, ele explicou: "Os *rubatos* dele faziam tanto sentido pra mim que eu não parei pra imitar igualzinho, sabe, não fiquei calculando... fazia sentindo pra mim, então continuei fazendo do jeito que eu [es]tava fazendo!". Sobre as suas dificuldades e a questão do alcance das décimas, ele relatou compensar o seu impedimento com uma intenção deliberada na expressividade ao decidir realizá-las em suaves arpejos. O participante comentou também sobre sua ideia de caráter após a imitação do primeiro modelo: "muito intimista, muito triste, muito recolhido".

Tendo demonstrado sua identificação com o Modelo 1, deixou-se influenciar também com o Modelo 2. Consequentemente, esta identificação operou mudanças significativas em sua maneira de manipular a condução do tempo. Em sua quarta gravação (G4), ao imitar o Modelo 2, ele afirmou não concordar com a precisão do tempo dessa interpretação, pois não conseguiu perceber o *íntimo* caracterizado por um andamento rápido com poucas inflexões rítmicas, em sua percepção. Também relatou ter tentado tocar as décimas juntas pela primeira vez por influência do segundo modelo, passando várias notas da mão esquerda para a mão direita para que as décimas soassem juntas. Apesar do esforço, ele contou que fez "escolhas estranhas de dedilhado" para tentar imitar o modelo e, dessa forma, se sentiu incomodado e apresentou vários erros durante a sua imitação (G4). Mas em sua quinta gravação (G5), esse participante afirmou ter buscado "um clima mais alto-astral". Sobre isso, ele afirmou: "[as

mudanças] têm a ver principalmente com o andamento, eu me sinto mais cativado pela interpretação do Modelo 2”.

Podemos perceber através do Gráfico 17 e 18 que os dois modelos exerceram igual importância tanto para a manipulação do tempo no que se refere às sobreposições rítmicas quanto ao andamento e ao caráter

solicitado pelo compositor. Em sua última entrevista, ele afirmou taxativamente que o clima do *íntimo* iria depender dos seus próprios sentimentos no momento da performance. Tanto suas médias de andamento quanto suas inflexões rítmicas comprovam a influência inquestionável da modelagem, como pode ser visto no Gráfico 17 e 18.

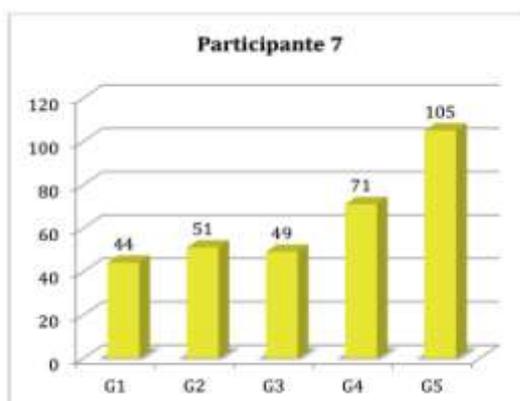


Gráfico 17. Gráfico com os andamentos das gravações do Participante 7.

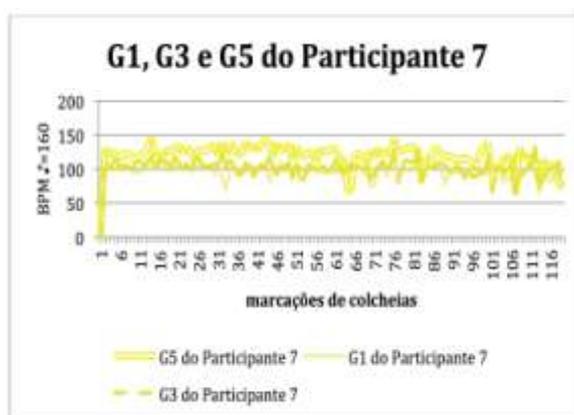


Gráfico 18. Gráfico com as inflexões rítmicas das gravações do Participante 7.

Participante 8

Durante a primeira entrevista, o participante declarou que costuma ouvir algumas gravações quando começar a estudar peças novas em seu repertório, para ter uma ideia geral da peça, e que esse processo de escuta facilita sua leitura. Ele também

relatou algumas experiências sobre essa escuta relacionada à solução de problemas como articulação e lugares para fazer respirações e provocar oscilações no fluxo temporal da obra estudada. Sua principal dificuldade na fase de leitura da peça relacionou-se justamente com a manutenção do fluxo da figuração rítmica de três

notas contra duas ao mesmo tempo que executava as décimas arpejadas. Esse participante declarou não conseguir executá-las simultaneamente.

O Participante 8 relatou ter achado o andamento do Modelo 1 muito lento, mas coerente e com o toque legato necessário para sua projeção do caráter solicitado. Após a terceira gravação (G3), ele achou que foi influenciado pela maneira como o Modelo 1 conduziu as frases em relação ao tempo e às inflexões. Afirmou ainda que não havia pensado em manipular a condução do tempo através de inflexões rítmicas antes de ouvir a primeira gravação, já que não havia nenhuma marcação de agógica na partitura. Ainda assim, ele rejeitou o andamento lento do Modelo 1, afirmando que o caráter *íntimo* não precisa ter um clima estático e que poderia ser "intenso, mas íntimo". Em

sua conclusão sobre as diferenças interpretativas entre o Modelo 1 e a sua terceira gravação, ressaltou que o modelo pareceu manipular o tempo para projetar o caráter enquanto ele escolheu manipular a dinâmica.

Ao imitar o Modelo 2, esse participante se sentiu mais identificado em relação ao andamento mais rápido e às inflexões mais variadas em relação a acelerar e desacelerar o fluxo temporal. Declarou que o *íntimo* do Modelo 2 é "mais impulsivo, mais emotivo, mais intenso" comparado ao Modelo 1, que descreveu ser "melancólico". Podemos observar essas características através das médias de andamento no Gráfico 19 e à flexibilização das linhas de condução do tempo apresentadas no Gráfico 20, destacando a última gravação (G5) como a gravação que apresenta maior maleabilidade do tempo.

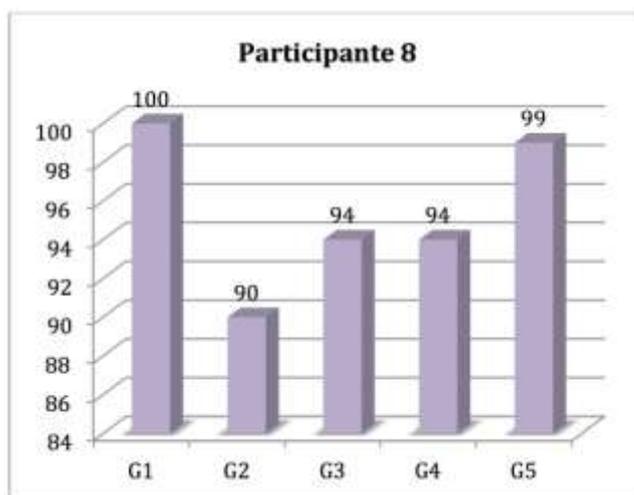


Gráfico 19. Gráfico com os andamentos das gravações do Participante 8.

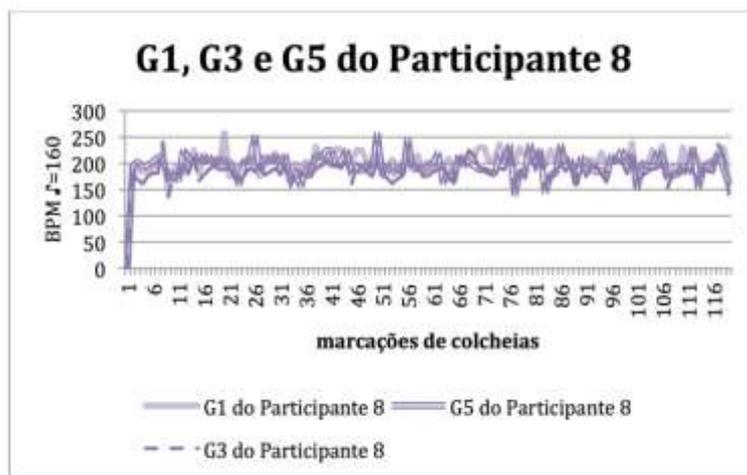


Gráfico 20. Gráfico com as inflexões rítmicas das gravações do Participante 8.

Ao refletir sobre o processo de modelagem, o Participante 8 afirmou que tentou ser expressivo “além de seguir as articulações que a partitura pede”, relacionando sua expressividade na última gravação à flexibilidade do tempo. Então ele concluiu que criou sua própria ideia sobre as inflexões rítmicas ao ouvir as duas gravações, mas afirmou absorver especificamente as inflexões rítmicas do Modelo 2.

Participante 9

O Participante 9 teve dificuldades semelhantes às do Participante 6. Ainda que de maneira independente, ambos criaram um artifício rítmico para compreender o encaixe de três notas contra duas na fase da leitura do trecho. Em sua primeira entrevista, ele também revelou suas dificuldades relacionadas às décimas e decidiu executar algumas notas com a mão direita.

Ao imitar o Modelo 1, ele declarou ter se identificado com as inflexões rítmicas que seguram o fluxo temporal. Em sua terceira gravação, ele afirmou que as inflexões do modelo o ajudaram na definição do que poderia ser *íntimo*. Ao ser questionado se sua ideia sobre o caráter mudou após a imitação do Modelo 1, ele declarou: “Não que tenha mudado, mas esclareceu mais, foi uma referência sonora”. Influenciado também pelo primeiro modelo, ele afirmou ter tocado algumas décimas simultaneamente em prol da fluência das sobreposições rítmicas.

Na entrevista após a imitação do Modelo 2, ele declarou não gostar do andamento e das inflexões rítmicas, achando que foi rápido demais para transmitir o caráter. Mas achou que foi influenciado pela gravação do Modelo 2 na busca por uma sonoridade “mais escura, mais íntima”.

Através do Gráfico 21, podemos notar que o andamento da sua última gravação (G5) foi influenciado pelo andamento do Modelo 1, confirmando a declaração do participante.

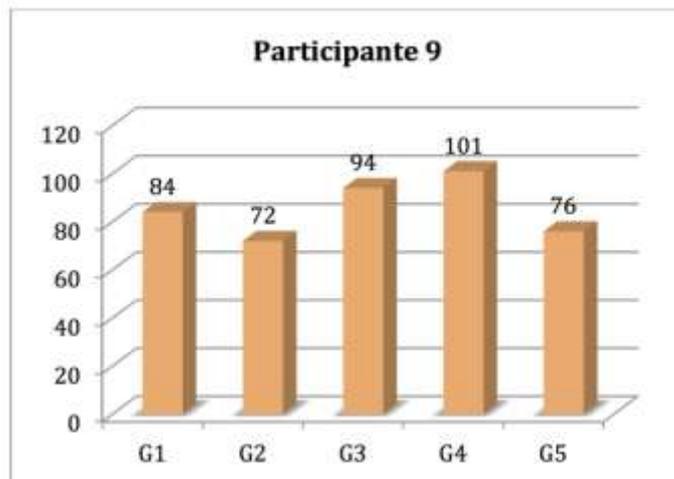


Gráfico 21. Gráfico com os andamentos das cinco gravações do Participante 9.

Através do Gráfico 22, podemos também observar a semelhança entre as linhas da terceira e quinta gravações (G3 e G5), confirmando a

projeção convicta de ideias próprias relacionadas ao andamento e às inflexões de tempo influenciadas pelo Modelo 1.

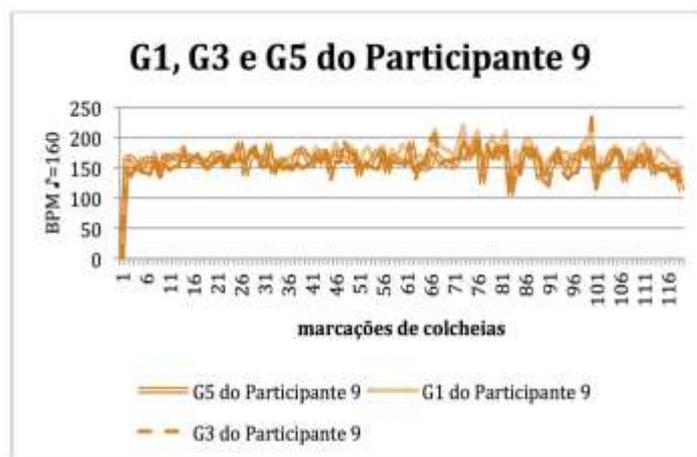


Gráfico 22. Gráfico com as inflexões rítmicas das cinco gravações do Participante 9.

Sobre o processo de modelagem, ele concluiu que ambas as gravações o deixaram mais seguro pra criar e defender suas próprias ideias interpretativas.

Considerações finais

Nesta investigação, apresentamos os resultados de um estudo empírico com nove participantes voluntário em níveis acadêmicos distintos e que estudavam ou já haviam estudado graduação/pós-graduação na

Universidade XXXX. Foram investigadas as estratégias de estudo adotadas para as sobreposições rítmicas de três notas contra duas relacionadas aos elementos que influem na definição do caráter *íntimo* nos vinte compassos iniciais do *Ponteio 46* de Camargo Guarneri. Para compreender de forma mais eficaz o estudo das sobreposições rítmicas, realizamos um processo de modelagem induzida, escolhendo especificamente dois modelos com andamentos e inflexões rítmicas

contrastantes desconhecidos pelos participantes.

Optamos por comparar o parâmetro do tempo de todas as gravações realizadas, ou seja, o andamento coordenado com as inflexões rítmicas. Escolhemos os parâmetros relacionados ao tempo por serem mais facilmente mensurados pelos *softwares* de análise de gravações e por estarem relacionados à realização dos encaixes das sobreposições rítmicas e três notas contra duas, característica marcante do *Ponteio 46*. A análise dos dados revelou alguns dos aspectos sobre o andamento e condução do tempo de todas as gravações e, dessa forma, conseguimos obter gráficos para melhor visualizar os resultados. Por meio desses resultados e dos depoimentos, que auxiliaram na interpretação dos gráficos, pudemos perceber o tipo de influência que cada modelo exerceu sobre cada participante e como esse processo se relacionou com a execução das figurações rítmicas e com a definição do caráter. Apesar dos parâmetros relacionados ao tempo terem sido escolhidos para análise neste experimento, os participantes foram estimulados a refletir sobre quaisquer parâmetros que julgassem importantes para a definição do caráter da obra escolhida. As entrevistas documentadas durante a coleta de dados funcionaram como incentivo para que os participantes pudessem expor seus pensamentos e suas decisões frente ao processo de modelagem, valorizando dessa forma suas próprias experiências musicais.

Prezamos pela busca da compreensão de significados e conceitos extraídos diretamente da prática musical dos participantes enquanto indivíduos que buscam o mais alto nível de realização pianística e artística. Nesta amostra, a modelagem ofereceu aos participantes

a possibilidade de externar suas estratégias de estudo relacionadas às sobreposições rítmicas com o respaldo de gravações de intérpretes consagrados. A modelagem também possibilitou que os participantes pudessem observar e manipular as microestruturas temporais a fim de definir de forma mais consciente o caráter da obra escolhida.

Referências

DICKEY, M. A Review of Research on Modeling in Music Teaching and Learning. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 113 (Summer): 27-40, 1992.

FREITAS, S. Modelagem como estratégia para o desenvolvimento de recursos expressivos na performance pianística: três estudos de caso. *Tese de doutorado*, UFRGS, 2013.

GANDELMAN, S.; COHEN, S. A Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado: vertentes pedagógicas. In: *XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2006, Rio de Janeiro. ANPPOM, 2005. v. 1, p.10-15.

_____. Polirritmia no ensino do piano. In: *XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2010, Florianópolis. ANPPOM, 2010. v.1, p.10-18.

_____. O estudo da polirritmia em Ernst Widmer. In: *XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, 2011, Uberlândia. ANPPOM, 2011, v. 11, p.1-8.

GOEBL, W.; PALMER, C. Tactile feedback and timing accuracy in piano performance. *Experimental Brain Research*, 186, p.471-479, 2008.

_____. Synchronization of timing and motion among performing musicians. *Music Perception*, 26, p.427-438, 2009.

LOEHR, J.D.; PALMER, C. Sequential and biomechanical factors constrain timing and motion in tapping. *Journal of Motor Behavior*, 41, 128-136, 2009.

PFORDRESHER, P.Q.; PALMER C. Effects of delayed auditory feedback on timing in music performance. *Psychological Research*, 16, p.71-79, 2002.

REPP, Bruno. The detectability of local deviations from a typical expressive timing pattern. *Music Perception*, 15, p.265-290, 1998a.

_____. Variations on a theme by Chopin: Relations between perception and production of timing in music. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 24, p.791-811, 1998b.

_____. Control of expressive and metronomic timing in pianists. *Journal of Motor Behavior*, 31, p.145-164, 1999a.

_____. Detecting deviations from metronomic timing in music: Effects of perceptual structure on the mental timekeeper. *Perception and Psychophysics*, 61, p.529-548, 1999b.

_____. Relationships between performance timing, perception of timing perturbations, and perceptual-motor synchronization in two Chopin preludes. *Australian Journal of Psychology*, 51, p.188-203, 1999c.

_____. Pattern typically and dimensional interactions in pianists' imitation of expressive timing and dynamics. *Music Perception*, 18, p.173-211, 2000.

ROSENTHAL, R.; WILSON, M.; EVANS, M.; GREENWALT, L. Effects of Different Practice Conditions on Advanced Instrumentalists' Performance Accuracy. *Journal of Research in Music Education*, Winter, 1988, vol. 36 no. 4, p.250-257, 1988.

SANTOS, R. T. A.; GERLING, C. C.; BORTOLI, A. L. Modelagem matemática: ferramenta potencial para avaliação das inflexões rítmicas na realização musical de estudantes. *Revista da ABEM*, Londrina, vol.20, n.27, p.149-162, jan-jun 2012.

SLOBODA, John. The acquisition of musical performance expertise: Deconstructing the (Ed.). *The road to excellence: The acquisition of expert performance in the arts and sciences, sports and games*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, p. 107-126, 1996.

VERHAALLEN, Marion. Camargo Guarneri: expressões de uma vida. EdUSP, 2001.

WOODY, Robert. The relationship between explicit planning and expressive performance of dynamic variations in an aural modeling task. *Journal of Research in Music Education*, p. 47-331, 1999.