

Instituto Politécnico do Porto

Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo



**O IMPACTO DA PARTICIPAÇÃO EM CONCURSOS NO  
PERCURSO PROFISSIONAL DE FLAUTISTAS  
PORTUGUESES**

MAFALDA BARRADAS CARVALHO

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre, em Música – Interpretação Artística

Área de Especialização – Flauta

2014



Instituto Politécnico do Porto

**Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo**



**O IMPACTO DA PARTICIPAÇÃO EM CONCURSOS NO  
PERCURSO PROFISSIONAL DE FLAUTISTAS  
PORTUGUESES**

MAFALDA BARRADAS CARVALHO

Dissertação para a obtenção do grau de Mestre, em Música – Interpretação Artística

Área de Especialização – Flauta

2014

Orientadora: Profa Doutora Daniela Coimbra

2014

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Doutora Daniela Coimbra, minha orientadora, por todo o empenho e disponibilidade que dedicou a este projecto.

Aos flautistas da amostra, Ana Maria Ribeiro, Ana Raquel Lima, Gil Magalhães, Janete Santos, Jorge Correia, Nuno Inácio, Olavo Barros, Paulo Barros, Stephanie Wagner pela disponibilidade com que partilharam um pouco de si e das suas experiências.

Aos meus pais, por todo o apoio e ajuda que me dão, ao João e a todos os meus amigos, cujas palavras de incentivo fizeram com que o projecto se tornasse realidade.

## RESUMO

O objectivo desta dissertação foi o de analisar o impacto da participação em concursos no percurso profissional de flautistas portugueses. Para tal, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas a nove flautistas profissionais portugueses, membros de orquestras e/ou professores no ensino superior. Foi ainda feito um levantamento dos principais concursos de flauta nacionais e dos principais concursos internacionais, juntamente com o levantamento dos compositores e das obras que estes últimos mais requisitam nas suas provas.

Os resultados indicaram que a maioria dos concursos de flauta nacionais ocorre no Norte do País, e teve um aumento significativo em 2006, estando actualmente estabilizado, e que a maioria dos concursos internacionais de flauta ocorre na Europa. Constatou-se que, no que diz respeito aos concursos internacionais, há compositores cujas obras são muito utilizadas como repertório obrigatório. Carl P. E. Bach, Mozart, Debussy, Jolivet e Taffanel são os compositores mais prescritos nestes concursos. Quando olhamos para peças específicas usadas nos concursos aparecem no entanto outros compositores. Se é um facto que a *Sonata* para flauta solo em lá menor de C.P.E. Bach e os *Concertos* de Mozart em Sol Maior e em Ré Maior são das mais utilizadas a concurso, encontramos também entre as mais usadas a *Sequenza* de Berio, a *Sonata* de Prokofiev e a *Sonatina* de Dutilleux.

Os resultados indicaram ainda que a maioria dos flautistas (sete), sobretudo os mais novos, considera que o impacto da participação em concursos foi muito importante no seu percurso profissional porque permitiram um maior conhecimento do meio artístico, o contacto com novas culturas e com outras formas de tocar, o confronto com diferentes interpretações, o desenvolvimento da capacidade para lidar com a ansiedade na performance e o desenvolvimento da sua auto-eficácia. O facto de os participantes, professores, incentivarem os seus alunos a participar em concursos reforça a importância que os mesmos atribuem a esta actividade.

Concluiu-se que os participantes consideraram o impacto da participação em concursos no seu percurso profissional de forma positiva.

**Palavras-Chave:** Flauta Transversal; Concursos nacionais e internacionais; repertório; impacto profissional; Flautistas portugueses.

## ABSTRACT

The aim of this dissertation was to ascertain the impact of the participation in music competitions in the professional career of Portuguese flutists.

To this end, nine semi-structured interviews to Portuguese professional flutists were carried out. The participants were orchestra musicians and/or professors at collegiate level. Additionally, a survey of the major national and international flute competitions was performed. In the latter, international competitions, an assessment of the composers and works requested for competition was included.

The results indicated that most of the national flute competitions take place in the north of Portugal and suffered a significant increase in 2006 and that most international flute competitions take place in Europe. It was also possible to determine, with respect to international competitions, that C.P.E. Bach, Mozart, Debussy, Jolivet or Taffanel are among the most requested composers of the mandatory repertoire. When we look at the most requested pieces we find that, although C.P.E. Bach's *Sonata for Solo Flute* and Mozart's *Concerti in G Major and D Major* are in great demand, works like Berio's *Sequenza*, Prokofiev's *Sonata for Flute* and Dutilleux's *Sonatina* are some of the more requested individual pieces.

The results also indicated that most flutists (seven), especially the younger ones, considered that the influence of participation in competitions was very important to the development of their careers because they allowed a greater knowledge of the artistic context worldwide, the contact with new cultures and different ways of playing, the confrontation with different interpretations, the development of the ability to deal with the anxiety in performance, and the development of their self-efficacy. The fact that the professors that took part in the survey encourage their students to participate in contests reinforces the importance that they attribute to such activity.

In sum, the participants of this study considered that the impact of participation in music competitions on their respective careers was positive.

**Keywords:** Flute; Music Competitions; National and International Competitions; Repertoire; Professional Impact; Portuguese

**ÍNDICE**

INTRODUÇÃO.....	1
PARTE I – CONCURSOS .....	3
CAPÍTULO 1: OS CONCURSOS DE MÚSICA .....	4
1. Competição.....	5
1.1 Competições musicais .....	6
1.2 Aspectos positivos e negativos da participação em concursos.....	9
1.3 Da preparação à avaliação .....	11
1.4 Competições de Flauta: A perspectiva de Trevor Wye .....	13
CAPÍTULO 2: CONCURSOS DE FLAUTA TRANSVERSAL EM PORTUGAL .....	15
CAPÍTULO 3: CONCURSOS INTERNACIONAIS DE FLAUTA TRANSVERSAL.....	19
3.1. Lista de obras pedidas em Concursos Internacionais .....	22
3.1.1 Número de obras por compositor .....	26
PARTE II – A PERSPECTIVA DOS FLAUTISTAS PROFISSIONAIS: ESTUDO DE CASO .....	29
CAPÍTULO 1: METODOLOGIA DA INVESTIGAÇÃO .....	30
1.1. Objectivo .....	31
1.2. Participantes .....	31
1.3. Material.....	31
1.3.1 A entrevista.....	31
1.4 Procedimento .....	32
CAPÍTULO 2: RESULTADOS .....	34
2.1 Participação em concursos .....	35
2.1.1. Sentimentos antes, durante e após a prestação no concurso.....	35
2.2. Preparação .....	38
2.3. Diferenças entre tocar a solo ou com piano em situação de concurso .....	39
2.4 Apresentação visual dos participantes.....	40
2.4.1 O uso da cortina.....	41
2.5 O impacto da participação em concursos .....	43
2.6 A perspectiva dos participantes acerca dos concursos como professores do ensino superior .....	45
2.6.1 Experiência no ensino superior .....	45
2.6.2 Alunos em concursos .....	46
2.6.3 Iniciativa da participação.....	46

2.6.4 Escolha do repertório dos alunos em função da participação em concurso .....	47
2.6.5 Conselhos aos alunos que participam em concursos .....	49
2.7 <i>Sequenza</i> de Berio e <i>Sonata</i> op. 94 de Prokofiev .....	51
CAPÍTULO 3: DISCUSSÃO .....	54
CONCLUSÃO.....	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	59
ANEXO 1 – Guião da Entrevista .....	62
ANEXO 2 – Entrevista ao Participante 1 .....	63
ANEXO 3 – Entrevista ao Participante 2 .....	72
ANEXO 4 – Entrevista ao Participante 3 .....	78
ANEXO 5 – Entrevista ao Participante 4 .....	84
ANEXO 6 – Entrevista ao Participante 5 .....	88
ANEXO 7 – Entrevista ao Participante 6 .....	95
ANEXO 8 – Entrevista ao Participante 7 .....	97
ANEXO 9 – Entrevista ao Participante 8 .....	106
ANEXO 10 – Entrevista ao Participante 9 .....	109

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1. Concursos de Flauta Internacionais.....	20
Tabela 2. Obras pedidas em Concursos Internacionais de Flauta Transversal.....	23

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Distribuição dos Concursos de Flauta Transversal no território nacional, entre 1984 e 2014. ....	18
Figura 2. Distribuição dos Concursos de Flauta Transversal Internacionais. ....	22

## ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico I. Distribuição do número de concursos de Flauta Transversal, em Portugal, entre 1984 e 2014. ....	17
Gráfico 2. Número de obras por compositor .....	27
Gráfico 3. Número de anos de docência no ensino superior .....	45

## INTRODUÇÃO

Desde sempre que os homens competem. No início da história da Humanidade competiam pela sobrevivência e a competição assumiu várias formas, até aos dias de hoje. Cada um de nós tem de competir por algo, seja por um trabalho, ou como nos ensinam desde crianças, pela vitória no jogo. Nos jogos há sempre um vencedor e um vencido. Ou seja, as competições são inerentes à nossa existência desde que nos formamos.

Também participo em competições desde criança, e particularmente na música, desde a entrada para o Conservatório, pois só entrava quem ficasse com os primeiros lugares nas provas de selecção. Ainda hoje no ensino público, e desde idades tão precoces como os seis anos há muitos mais candidatos a alunos do que vagas oferecidas pelos estabelecimentos de ensino. Já sendo aluna do Conservatório havia também competições diversas tais como quem tirava a melhor nota, quem tocava na orquestra, quem tocava a solo com a orquestra, até que, em 2006, com quinze anos de idade, participei no primeiro concurso nacional (*Concurso Terras de la Salette*) onde alcancei um terceiro prémio. A partir daí, fui amplamente encorajada a participar em numerosos concursos, quer pelos vários professores de instrumento, quer pelas instituições onde estudava. Os resultados foram satisfatórios, mas nem sempre obtive vitórias. Da não passagem à segunda fase de um concurso internacional na Roménia (*Jeunesse Musical*) ao primeiro prémio no *Concurso Terras de la Salette* e ao terceiro prémio no *Concurso Jovens Músicos/Antena 2* foi um percurso de aprendizagem com impacto a vários níveis, sendo o mais notório os convites para participar como solista em vários recitais. Paralelamente participei em concursos como flautista em agrupamentos de música de câmara, também com alguns prémios (de onde se destaca o 2º lugar no *Concurso Jovens Músicos/Antena 2*). Adicionalmente, fiz ainda vários concursos para o lugar de flautista em orquestras tais como a *OJ.com*, *Orquestra de Jovens da Sinfónica da Galiza*, *Academia Remix Ensemble*, *Estágio Gulbenkian para Orquestra* ou ainda lugar de reforço na *Orquestra Filarmonia das Beiras*. Ou seja, a minha actividade de formação como flautista é indissociável da participação em concursos. Ao longo dos anos fui-me apercebendo que há duas visões acerca da participação em concursos, preconizadas por professores e encarregados de educação: uma positiva e uma negativa. Se por um lado os concursos são vistos como uma preparação para a competitiva profissão de músico, com elevada exposição pública, por outro pode impedir um desenvolvimento artístico mais livre de pressão e até mais amplo em termos de prática de performance (estuda-se maioritariamente o programa que os concursos requerem, da forma que o júri mais aceita). No entanto, como estudante e aspirante a flautista profissional verifiquei que todos os profissionais de orquestra, *freelance* ou professores com quem contactei, tinham participado em concursos de diversa natureza. Nasce desta forma a definição do objectivo da presente dissertação: Analisar o impacto da participação em concursos no percurso de flautistas profissionais portugueses.

A dissertação está estruturada em duas partes: Na Parte I, dividida em três capítulos, é apresentada a revisão bibliográfica, acerca das competições musicais, da sua visão histórica, dos seus aspectos positivos e negativos, seguida de uma descrição acerca dos processos envolvidos da preparação à avaliação e ao sucesso nas competições. É também descrita a

perspectiva de Trevor Wye acerca das competições de flauta transversal. No Capítulo 2 descrevem-se os procedimentos e critérios de selecção que levaram ao levantamento dos concursos de flauta existentes em Portugal, de 1984 à actualidade. No Capítulo 3 descrevem-se os procedimentos e critérios de selecção que levaram ao levantamento dos principais concursos internacionais de flauta transversal, incluindo a análise do repertório exigido na actualidade.

Na parte II, igualmente dividida em três capítulos, é descrito o estudo de caso sobre a perspectiva de flautistas profissionais portugueses acerca do impacto da participação em concursos no seu percurso profissional. São apresentados os procedimentos levados a cabo na realização do estudo (Capítulo 1) de caso bem como a análise (Capítulo 2) e a discussão (Capítulo 3) dos seus resultados.

Finalmente, são apresentadas as conclusões da presente dissertação.

## **PARTE I – CONCURSOS**

## **CAPÍTULO 1: OS CONCURSOS DE MÚSICA**

## 1. Competição

A palavra competição advém do latim *competitione*. A origem da competição está associada directamente à concorrência. Está presente sempre que dois ou mais seres querem ocupar o mesmo espaço (seja ele um lugar, uma profissão, etc.) e tem por base a comparação com o outro. Depende da associação com outras pessoas e, segundo o Dicionário de Sociologia (Boudon, Besnard, Lécuyer e Cherkaoui, 1990), está no princípio de todo o conhecimento, uma vez que é por comparação que o homem adquire os pontos de referência indispensáveis à compreensão do mundo que o rodeia. Adicionalmente, é referido que competir pode ser benéfico ou não, dependendo de quem está a competir e do objectivo da competição. Pode ser positivo, de maneira a incentivar a perfeição, ou negativo, gerando disputas com o objectivo de prejudicar eventuais concorrentes.

Também de acordo com Caniato e Rodrigues (2012) a competição como dado social naturalizado estende-se ao longo de anos como falsa experiência social dos indivíduos. O seu carácter deletério em relação à vida é encoberto, uma vez que para ascender socialmente torna-se imperativo não pensar no outro e, conseqüentemente, não pensar ou questionar a própria vida nessa realidade social. As autoras referem que existem dois marcos históricos fundamentais para se compreender a competição na sociedade contemporânea: a instituição da propriedade privada, no século XV, e as Revoluções Industriais, já no século XVIII e XIX. O primeiro deles cria o signo do "tirar do outro", visto que naturaliza a expropriação do trabalho alheio e privilegia o individual em detrimento do colectivo (da cooperação); e o segundo marco é a utilização da ciência para a legitimação e segregação entre os indivíduos. Esta passa a usar a competição como mola propulsora do desenvolvimento do capitalismo e, conseqüentemente, do distanciamento cada vez maior dos homens entre si. Referem também que a competição enquanto fenómeno social se relaciona à actividade do homem, à relação de concorrência pela posse e usufruto de bens. Para que ela exista deve existir algo que não é compartilhado, algo que só alguns têm o privilégio de possuir.

Podemos ainda distinguir mais tipos de competições como por exemplo, as competições comerciais que são geradas por mecanismos avançados de marketing, vendas, concorrência de preços e melhores serviços ou as competições afectivas por disputas de atenção pelo ser pretendido. Existem também competições religiosas, pois devido às divergências entre religiões, emerge frequentemente a tentativa de persuadir os outros com os seus argumentos, e também competições políticas, as quais começaram desde que os primeiros reis tentaram aumentar o seu território, através de conflitos e guerras. Hoje em dia, nos sistemas democráticos há uma verdadeira competição na angariação do maior número de votos possível por parte dos eleitores. No entanto, talvez as competições mais paradigmáticas sejam as desportivas, em todas as modalidades, sendo a mais conhecida, os Jogos Olímpicos.

Finalmente, relativamente às competições artísticas, Giorgiev (2012), refere que se foram tornando bastante populares, talvez pelo facto de existir sempre uma classificação ou comparação na música, no cinema, na pintura, na escultura, tentando obter o melhor resultado artístico mas também a melhor crítica. Procura-se sempre a melhor arte e até pelo melhor tipo de arte. Nestas competições há a tentativa de fazer melhor ou ser melhor artista.

## 1.1 Competições musicais

Sendo a música uma arte performativa, isto é, uma arte que ocorre em tempo real e sendo executada por pessoas, e para pessoas, pode ser sujeita a competição. Evoluir como músico, ser melhor músico do que outros, ser o preferido de alguns palcos, países ou até agentes são os objectivos dos participantes em concursos. Na história da música ocidental, os concursos têm uma herança bastante significativa, porém o modo como se realizam hoje é completamente diferente do modo como os concursos eram realizados no passado.

Quando começaram em 1640 (Alink, 1993), as competições não eram mais do que eventos, primeiro em forma de concursos de composição e posteriormente como demonstrações de dois ou mais performers, onde cada um mostrava a sua superioridade para prazer do público.

A decisão de quem ganhava era realizada pelo público, não só pela qualidade da música mas também pelas qualidades artísticas do intérprete, e, de acordo com Giorgiev (2012,) baseavam a sua decisão no que podemos hoje chamar de uma imediata e genuína impressão dos sentidos.

Sloboda (2000) enumera as principais diferenças entre a tradição e a actualidade na prática performativa. Após o aparecimento das edições musicais, é notória a preocupação com a precisão e a fidelidade na reprodução da partitura impressa, em vez da improvisação ou da composição. Também se estabeleceu a existência de um repertório central de extrema dificuldade, as definições de maestria em termos de habilidade de tocar itens de um bastante pequeno núcleo comum de composições dentro de uma cultura, ou (como nos interessa), eventos competitivos explícitos ou implícitos em que os performers são comparados um com o outro por júris especialistas na sua capacidade de tocar peças idênticas ou similares, cujos julgamentos formam um elemento importante em decisões sobre progresso ou gratificação dentro de uma determinada cultura.

Segundo Vaubel (2005), do ponto de vista histórico podemos dizer que a competição não era feita em termos estritamente musicais, mas sobre a música. Os príncipes competiam por músicos e compositores. As cortes eram mais competitivas num duplo sentido, pois não só tinham mais dinheiro para gastar como competiam activamente entre elas. Por outro lado vemos uma competição dinâmica, na qual por exemplo Palestrina e outros compositores se opuseram à Igreja Católica, numa atitude clara de confronto, porque nas suas composições polifónicas os textos litúrgicos não se ouviam muito bem. Os príncipes do período Barroco, por contraste, eram mais abertos à novidade como maneira de prestígio e limite competitivo sobre os seus rivais. Também o número de experiências conta como competição dinâmica. Foi devido a esta competição, a qual teve efeitos externos benéficos para a música, no caso da música Barroca, que Inglaterra trouxe Geminiani de Itália ou Händel da Alemanha, que França atraiu Lully ou que Domenico Scarlatti foi convidado para Lisboa e Madrid. Vaubel (*Idem*) diz-nos também que a música Europeia é não só fruto da competição mas também uma expressão da competição. Os primeiros compositores Barrocos compunham para dois coros que “competiam” (p.18).

De acordo com Nestler (1926) enquanto nas composições polifónicas de Palestrina cada voz serve um colectivo, o concerto Barroco dá a impressão de uma oposição ou diálogo entre os solistas e a orquestra. *Concertare* foi até traduzido por Michael Praetorius como o acto de comparar alguém com outro, num determinado contexto. Mais tarde, de acordo com o autor, no período clássico, os compositores contrastavam dois ou mais temas num andamento de sonata. A sonata provém de um princípio de contraste. Também na sinfonia concertante e nos quartetos de cordas e trios, segundo Nestler e posteriormente segundo Adorno (1980), os instrumentos competem entre si, não necessariamente na mesma base, mas cada um com direito próprio.

No livro *Piano Competitions* de Alink (1933) podemos descobrir os primeiros concursos de música que existiram. Assim, é referido, em 1640, um concurso de composição, e em 1917, organizado por Volumier<sup>1</sup> uma competição entre dois grandes organistas: Louis Marchant e Johann Sebastian Bach. Alink realça ainda, a competição que viria a acontecer décadas mais tarde entre Wolfgang Amadeus Mozart e Muzio Clementi a pedido do Emperador Josef II, que tocou primeiro alguns temas e depois pediu a Mozart e Clementi que improvisassem variações desses temas. Para além de variações também fugas foram tocadas a partir desses temas (a fuga em Dó Maior de Mozart, pode ter sido tocada nesta competição). Mozart recebeu 50 ducados do Emperador pela sua performance. Também Ludwig van Beethoven teve vários concursos sua juventude de improvisação sobre temas.

Em 1890, um tipo diferente de competição viria a ter lugar, organizada na Bélgica, em Emaël, em que os participantes eram duas *Brass Bands*, *The Reds* e *The Blues* que se confrontaram para tocar as suas mais belas músicas. Mas no final do dia foram instruídos para tocarem juntos, e ganhava quem conseguisse tocar mais tempo seguido. O objectivo era não parar mas ao fim de três horas e meia ganharam os *The Blues*, porque os *The Reds* pararam e a competição acabou. Três anos depois, em Nova Iorque teve lugar um duelo no qual dois pianistas (Melville e Waterbury) tocaram durante o maior tempo possível, chegando às 17 horas contínuas e o vencedor, Waterbury ganhou por apenas mais oito minutos.

No séc. XIX, organizaram-se muitas competições de composição, as quais foram crescendo rapidamente, especialmente em Itália. Já as competições em performance não se desenvolveram tão rapidamente. Porém, existiam na forma de encontros construtivos entre músicos proeminentes, denominados de batalhas, cujo único objectivo era o entretenimento, como nos relata DeNora (1995).

Segundo Alink (1933), o primeiro concurso sério e bem organizado na performance de música clássica onde a participação não era limitada a um pequeno número de participantes mas aberta ao público em geral, foi em Bruxelas, a competição internacional para Guitarristas, em 1856. Já para McCormick (2008) os primeiros concursos modernos como os conhecemos, ou seja, um evento organizado por uma instituição burocrática onde jovens performers de múltiplas nacionalidades participam não apareceram antes da década de 1890. Diz-nos ainda

---

<sup>1</sup>Volumier era o Concertino da *Hofkapelle* de Dresdner.

que é geralmente acordado que o primeiro concurso do género foi o *The Anton Rubinstein International Competition*, fundado e organizado pelo famoso pianista em 1886. No mesmo momento histórico apareceram outras organizações dedicadas a competições internacionais, noutros campos, tais como o *Comité Olímpico Internacional* (1894), a *Bienal de Arte Internacional em Veneza* (1895) ou o estabelecimento do *Prémio Nobel* em 1901.

Desde 1945 o número de competições de música cresceu. No período imediato do pós-guerra, proliferaram-se de tal forma que em 1957, 13 concursos cooperaram na fundação de uma organização, a Federação Mundial de Competições de Música Internacionais ou, na designação original em inglês a *World Federation of International Music Competitions* (WFIMC), a fim de regular a actividade, estabelecendo princípios coordenadores, organizar calendários ou resolver disputas. Actualmente conta com 122 membros.

Hoje em dia, os concursos fazem-se com obras que passaram a ser consideradas *standard*. Em raras ocasiões se vê concursos pedirem novas composições nos seus requisitos, embora já aconteça, como por exemplo no *Prémio Jovens Músicos*, em Portugal, cuja organização encomenda sempre obras para serem apresentadas durante o concurso. À semelhança de outros concursos da actualidade os concorrentes apresentam-se e são comparados por um júri que escolhe o vencedor.

No entanto, há concursos nos quais é atribuído também um prémio do público, como o Concurso de piano *Queen Elisabeth* em Bruxelas ou o concurso *Carl Nielsen*, em Odense. Talvez isto aconteça devido à manutenção de uma parte desta tradição histórica, mas demonstra inequivocamente o interesse de um certo público em participar activamente em competições de música.

De acordo com McCormick (2009) uma competição musical tornou-se uma instituição profissionalizada no campo da produção cultural que controla a distribuição do capital simbólico. Atua como um mecanismo para que músicos de elite preencham a sua própria classificação, produzindo assim uma distinção entre performers consagrados (profissionais) e menos consagrados (amadores, embora com sentido depreciativo). A função dos concursos é, de acordo com a autora, a de construir uma aceitação da raridade do talento e de criar uma escassez de performers que sustentem o mercado no qual só alguns profissionais podem pedir valores exorbitantes de honorários.

Na brochura do *Concurso Van Cliburn* que McCormick nos dá a conhecer no seu artigo (p.11) o júri diz-nos que

“não podemos presumir se vamos ser afortunados a ponto de encontrar um artista em cada competição, podemos sim esperar identificar alguém que poderá ser algum dia um artista. O júri deve ouvir estes músicos especiais que deixam sementes da grandeza e que estão preparados para terem portas abertas pela competição. É preciso lembrar que a função da Fundação Van Cliburn não foi idealizada para descobrir uma estrela mas para oferecer oportunidades aos músicos considerados dignos de apoio.”

Ainda segundo a autora, o primeiro prémio dos concursos internacionais mais importantes e conhecidos é cuidadosamente projectado para incluir os ingredientes

necessários para o estabelecimento de uma carreira internacional: contracto de épocas de concertos internacionais, contribuições para voos domésticos e internacionais, gravações para uma marca respeitável ou um substancial prémio monetário. Para Alink (1993), o objectivo principal destas competições é também não só o de descobrir novos talentos mas também o de ajudar jovens músicos a estabelecer uma carreira.

Uma outra opinião, de Joji Hattori, membro do Júri da Competição de Violino de Menuhin, (disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3eWkPYInM8g>) diz-nos que as competições musicais são muito diferentes do desporto, por não terem a ver com aquilo que se faz na profissão de ser músico. Mostra também os benefícios de participar em competições musicais, que serão abordados na secção seguinte.

“Em geral, a música é muito diferente do desporto, e em competições de desporto não é só importante, mas faz parte do jogo, ou é uma necessidade, é o espectáculo por si só, é a competição. E na música, não tem nada a ver com a carreira actual, porque a carreira actual é apresentar-se numa performance, é sobre entreter como um todo, não é música para entretenimento, mas é sobre fazer as pessoas felizes que compraram bilhetes para assistir aos vossos concertos, para assistira à vossa performance. Agora, para os participantes, penso que têm muitos benefícios, as competições, para o desenvolvimento, para a aprendizagem, porque ser solista de um instrumento é um trabalho muito solitário e a maioria dos jovens violinistas talentosos só tem aulas com os seus professores e estudam por si só. Não têm muitas hipóteses de conhecer colegas ou ouvir outros solistas talentosos do seu grupo de idade, de países diferentes, e as competições internacionais dão todas estas oportunidades de ouvir outro, de partilhar ideias, de aprender com outros, com colegas, talvez conhecer outros professores, é como quase um fórum para jovens violinistas. E é por isso que penso que as competições podem ser ter muitos benefícios a jovens músicos, e posso dizê-lo por experiência própria, pois também já participei três vezes nos anos 80...”

## 1.2 Aspectos positivos e negativos da participação em concursos

Segundo Alink (1993) não podemos negar alguns aspectos positivos das competições como o incentivo para um estudo comprometido (quem faz o concurso tem que estar realmente preparado para isso) e o estímulo para um desenvolvimento musical. Ao inscrever-se numa competição, o participante tem de aceitar o repertório pedido, o qual frequentemente implica a aprendizagem de novas peças e uma oportunidade de desenvolver a capacidade de lidar com um stress acrescido (tocar numa hora pouco comum do dia, em condições stressantes, com pouco aquecimento). Adicionalmente uma competição implica a presença num evento que é um *meeting place* pois proporciona o contacto tanto com outros concorrentes (com diferentes culturas e educação musical), como com membros do júri, os quais ficam a conhecer o candidato, e podem estabelecer ou aprofundar relações pessoais e até aconselhamento musical ou de carreira. O contacto com um público mais alargado é um factor também positivo da participação em competições, pois o público inclui frequentemente agentes que podem introduzir o participante a pessoas com influência no meio musical e promove uma plataforma musical.

De acordo com Telin (2013) participar em competições necessita de prática, pois quanto mais se competir, mais se saberá como lidar com diversas situações que possam existir antes, durante e depois das competições. Oferece a possibilidade ao espectador de estar perto do músico, aproximando público do intérprete. Possibilita a comunicação com indústrias musicais, dá a oportunidade dos artistas terem novos fãs, e faz publicidade, dando a conhecer o músico. Possibilita o espectáculo daquilo que o artista melhor sabe fazer.

Já Béla Bartók<sup>2</sup> nos deixou um legado sobre as razões para não competir, ao referir que *Competitions are for horses, not artists*, uma das suas citações mais conhecidas, recusando-se a fazer parte de júris de concursos por causa da sua consciência individual sobre o resultado. Isto porque, para o compositor a arte não se media quantitativamente, e a sua qualidade seria sempre relativa e contextual. Na linha de Bartók, Georgiev (2012) refere que há uma experiência enorme de pressão e nervos na participação de concursos, pois cada performer tem apenas uma oportunidade de mostrar a sua mestria e na maior parte das vezes tem que lidar com um grande desgosto por não ter ganho. De acordo com o autor as competições de hoje não servem os ideais de simplesmente obter prazer mas sim de ganhar fama e quem não ganha é frequentemente ignorado como performer pelos produtores musicais, injustamente. Adicionalmente para Georgiev (*idem*) competir também promove o esquecimento de toda a vida para além do concurso durante os meses que o antecedem, o que impede um desenvolvimento artístico mais amplo.

Esta ideia tinha sido defendida anos antes por Bernard Holland (1989) que descrevia a música como um ciclo vicioso em que o mesmo repertório é tocado da mesma forma e é passado das escolas de música para os concursos e para o mundo dos concertos e depois, de volta para as mesmas escolas de música, confiantes em preparar as próximas gerações. Desta forma, segundo o autor, nem os músicos evoluem, nem as audiências.

No entanto, e apesar deste ciclo vicioso, Georgiev (2012) refere que, apesar dos aspectos negativos anteriormente mencionados, se a aspiração de um músico é realizar uma grande carreira artística, terá de passar por tudo o que os concursos envolvem nomeadamente estudar as obras impostas, excluindo as peças de mais fácil execução (ou aquelas às quais não é dado crédito) do seu repertório, de forma a tornar-se competitivo. Tem de aperfeiçoar estas obras ano após ano, usando a interpretação mais aceite por todos, e na maioria das vezes, estudar estas obras com professores que fazem parte do júri. Ou seja, para singrar numa carreira, e apesar dos seus aspectos mais negativos, um músico terá que participar em concursos.

Alink (1993) mencionou outro aspecto negativo, de repetição do repertório, pois se um músico tem como objectivo fazer apenas concursos, e, com sorte conseguir tocar sempre o mesmo repertório para não ter de variar de concurso em concurso, poderá acontecer um efeito

---

<sup>2</sup> In EICHLER, J. (2005). Another Gallop This one Not With, or for, Horses. *New York Times*, April 14

contrário ao desenvolvimento da carreira pois nenhum empresário quererá apostar num performer com um repertório pouco vasto.

O processo de pré-selecção dos concursos, segundo Alink (*idem*), é outro tema que pode gerar um problema adicional aos músicos pois com o elevado número de concorrentes, torna-se difícil a selecção de *curricula* ou gravações, o que requer um processo de extrema dificuldade para o júri, mas também para os candidatos que não forem seleccionados, os quais podem ser descredibilizados. Ainda outro aspecto negativo é a distorção dos factos, pois há muitos participantes que distorcem o seu *curriculum vitae* para poderem participar em concursos, o que exige um grau extra de verificação.

Finalmente, um outro aspecto negativo prende-se com o facto de haver uma grande rivalidade entre alguns concursos que pode prejudicar os participantes. Um participante que tenha sido laureado num concurso pode não ser laureado noutro por causa da rivalidade entre os dois. Os privilégios de alguns concorrentes são também expostos por Alink (1993) pois mostram-nos que alguns concursos dizem que na primeira fase os vencedores de primeiros prémios noutros concursos não precisam de tocar.

Podemos também ter em conta os eventuais efeitos psicológicos negativos devido à atmosfera de competição criada pela presença do júri, pela presença de outros candidatos, pelo facto de a audiência não estar no concurso para ouvir um concorrente específico ou pelas condições secundárias que podem afectar a concentração ou a qualidade da execução, sem deixar de mencionar a desmotivação sentida por aqueles participantes que têm níveis de esperança muito altos em obter sucesso. Por vezes o participante obteve sucesso pessoal no sentido de ter tocado ao seu melhor nível, mas insucesso por não ter ganho o concurso. No entanto, em retrospectiva, o foco é em exclusivo no insucesso na obtenção do prémio desejado.

Este assunto foi descrito por Chaplin e Buckner (1988), segundo os quais a avaliação da performance musical tem três pontos. A comparação com os outros. A comparação com as anteriores performances dos mesmos e uma performance idealizada (expectável). O maior desafio para o músico será isolar os efeitos de cada pessoa em que estes três pontos estejam altamente correlacionados.

### **1.3 Da preparação à avaliação**

O *Royal College of Music*, o *Conservatorio della Svizzera Italiana* em Lugano e o *StudioHead Design Consultancy* de Londres desenvolveram um novo simulador de performance, com *backstages* e áreas de palco reais, e com uma audiência virtual interactiva, a qual inclui um júri de audição. De acordo com estas instituições de ensino, os músicos normalmente ensaiam muito longe das audiências e em salas de estudo que diferem de forma significativa das condições das salas de concerto onde aspiram tocar. Devido aos altos custos de aluguer, à alta taxa de frequência das mesmas e à sua consequente inacessibilidade, muito do trabalho do treino musical internacional necessita de exposição repetida de situações de

performance real. Aspectos como lidar com o stress da performance ou as exigências de diferentes tipos de salas de concerto e audiência são aprendidas pelos estudantes muito tarde na sua formação (ou não aprendidas de todo). Assim, foi criado um simulador de performance que opera de dois modos: (i) concerto ou (ii) simulação de audição/prova. É uma facilidade portátil que permite aos músicos desenvolver e refinar capacidades profissionais valiosas, incluindo o aprimoramento da comunicação em palco e o controlo efectivo da ansiedade da performance. A demonstração da aplicação está acessível em <https://www.youtube.com/watch?v=O3xIISYAJqs>.

De acordo com Connolly e Williamon (2004) a performance requer a ligação entre a parte mental e física do músico, o que leva os autores a pensar na necessidade de estabelecer um treino efectivos das habilidades mentais. Uma possibilidade de treino é o relaxamento, que embora tenha uma componente física (ex. redução da tensão nos músculos) tem também uma inegável componente mental (ex. visualização da natureza, dum espaço calmo) menos explorada. A junção de ambas pode contribuir para que o músico alcance um profundo ou um momentâneo espaço de relaxamento, de acordo com as suas necessidades. Segundo os autores, outra possibilidade de treino é a de realizar um ensaio mental. Este é um ensaio imaginário ou cognitivo duma habilidade física sem movimento muscular, e é necessário que os músicos adquiram a consciência de que os sentidos, predominantemente aurais, visuais e cinestéticos, devem ser usados para criar ou recriar uma experiência que é similar ao evento. Evocar símbolos e imagens é outra possibilidade incluída no treino mental, porque as imagens, sons, símbolos e palavras podem evocar certos sentimentos e mudanças fisiológicas. A ideia desta técnica de treino é desenvolver entre os performers a habilidade de explorar símbolos e imagens próprias que possam subsequentemente ser aplicadas no ensaio mental de forma a alcançar um maior detalhe de execução.

Outro aspecto importante é o trabalho da concentração, pois é uma das dificuldades mais descritas pelos músicos. Os performers precisam de manter uma consciência deles próprios e do que está a acontecer à sua volta, deixando apenas os factores mais relevantes ficarem mais focados. Em relação à performance ideal, diz-nos que devemos estar com energia, embora relaxados, confiantes, focados, com o mínimo de esforço e automático, divertidos, e com controlo. De acordo com Connolly e Williamon, estas habilidades mentais devem ser trabalhadas durante o processo de aprendizagem e preparação para a performance.

Relativamente aos critérios de avaliação e consequente atribuição de prémios por parte dos júris, eles próprios começaram a ser alvo de investigação. Por exemplo, segundo Azabagic (2003) há vários parâmetros que devem ser tidos em conta, como o timbre e a qualidade do som, a técnica, a escolha do repertório, a musicalidade, e a presença em palco. Mas muito mais estará por explicar, nomeadamente se estes critérios são explícitos ou implícitos ou a forma como os avaliadores progridem para a sua decisão final (Davidson e Coimbra, 2001).

De facto, segundo McCormick (2008) a performance musical é um modo de comunicação cultural, uma de muitas camadas de performance social. No contexto de uma competição de música, o participante comunica musicalmente bem como por outros meios; a

sua performance musical é ao mesmo tempo uma performance de raça, de etnia, de género e de outras características sociais. Os meios são comunicados para um fragmento da audiência que está posicionado e comprometido de forma diferente, evocando molduras culturais para interpretar as performances dos participantes. Esta fragmentação é reflectida na representação dos participantes na cobertura dos *media* da competição. Dois tipos de *media* podem ser identificadas nesta cobertura: os críticos musicais e os *media* em geral. Ambas as camadas são comprometidas com a competição numa interpretação dos participantes. Mas enquanto os críticos musicais desenham primeiramente de um conhecimento da música e da sua interpretação, os *media* em geral tendem a focar-se noutros sistemas simbólicos, como meios de comunicação visual na performance musical (através de gestos, expressões faciais, e o que vestem) ou em performances sociais fora de palco.

A este respeito, o estudo de Tsay (2012) apresenta resultados que indicam que de facto as pessoas dependem primeiramente das informações visuais quando fazem julgamentos de performances musicais, como já vimos que normalmente esse era o papel dos *media* em geral. No seu estudo, Tsay deu aos participantes a hipótese de escolher entre a sugestão (visão ou audição) que mais influenciou a escolha. Dando diferentes versões de performances em competição os participantes avaliaram estas versões com vista a escolher o vencedor. Estas escolhas foram comparadas com os resultados já estabelecidos pelo júri do concurso. Os seus resultados foram surpreendentes, pois demonstraram que o que dominava na escolha dos participantes era a visão, comparado com a audição. Até mesmo quando visualizados vídeos com som, ficavam aquém dos resultados, comparado com vídeos silenciosos. Numa luta constante entre visão e audição, segundo este estudo, ganha a visão.

Ginsburg e Ours (2002) realizaram um estudo em que, a partir do concurso *Queen Elisabeth* analisaram se o sucesso dos vencedores teria uma relação directa com o facto de terem ganho. As suas conclusões foram que os músicos que são bem sucedidos no concurso parecem ter um posterior sucesso na sua carreira. Um outro estudo, de Kriechel e Barnby (2008) sobre a importância de concursos na carreira de pianistas, diz-nos que a participação em concursos significa realmente a organização de concertos, de gravações publicadas e do contacto com *managers* profissionais. Segundo este estudo, não é o lutar para ganhar uma competição que importa, mas sim ter um alto nível em todas as competições que participa. O melhor ranking que se consiga em todas as competições, mais alterações na carreira poderá trazer pois mostra estabilidade em múltiplas competições. Talvez isto aconteça porque como afirma McCormick (2009), anteriormente referido, os concursos encerram em si oportunidades de inserção no mercado, tais como concertos, viagens, contractos e uma carreira.

#### **1.4 Competições de Flauta: A perspectiva de Trevor Wye**

Este tema não é normalmente abordado pelos métodos de pedagogia da flauta, mas o livro de Trevor Wye *Proper Flute Playing* (1988), é uma excepção. Neste livro, o flautista Inglês dá conselhos aos leitores que eventualmente participem em audições para orquestra e

concursos. O autor refere explicitamente assuntos nunca abordados (ou abordados de forma mais superficial) em métodos de instrumento, razão pela qual se decidiu salientar o seu trabalho.

Começa por oferecer conselhos gerais, por exemplo, no que refere o aspecto físico do candidato. A solução, segundo Wye, é actuar adoptando a aparência de um candidato que será provavelmente a melhor aceite pelo júri. O autor refere que para um concertista o hábito foi durante muito tempo vestir de preto ou outra roupa que não chamasse a atenção. Também os pianos são pretos. A ideia é de criar uma imagem neutra para remover a atenção dos espectadores pelos intérpretes e por outro lado criar uma maior concentração na música em si mesma.

Em relação à eleição de obras Trevor Wye é de opinião que se devem tocar as que se podem fazer ao melhor nível, e nunca as que ponham à mostra as deficiências dos candidatos. Isto porque o júri quer ouvir o melhor do candidato em termos de técnica, qualidade do som, qualidade da articulação e musicalidade para assim julgar as possibilidades que tem de alcançar um bom nível musical.

Supondo que todos estão ao mesmo nível no que se refere ao bom som, boa técnica e boa articulação, o que vai decidir a diferença, de acordo com Trevor Wye, é a qualidade da interpretação ou musicalidade.

Relativamente a audições para orquestra diz-nos Wye que pode ser que surpreenda muita gente saber que de 100 participantes numa competição desta índole, normalmente há mais de uma dezena que são instrumentistas capazes e que de qualquer um deles poderia ocupar o lugar de orquestra, tanto como solista, como segunda flauta ou como flautim. Também nesta situação se deve escolher aquilo que mostra o quão bom o solicitante é, de forma a mostrar as suas habilidades. Levanta uma questão pertinente e frequentemente levantada nas audições para orquestra: para um lugar de segunda flauta, como se pode tocar a *Sonata Op.94* de Prokofiev? Diz-nos que se a tocarmos em *forte*, o júri pode decidir que o candidato não é apropriado, por não mostrar ser capaz de articular o seu equilíbrio com a flauta solista. O músico deve estar também preparado para não fazer *vibrato*, e de se adaptar ao maestro, ao concertino e às primeiras estantes, tanto de flauta como de oboé. Os solistas não se interessam pelo concorrente se este mostrar que vai competir com eles, apenas o vão ver como uma ameaça. Em muitos aspectos a segunda flauta tem um papel de ajuda, permitindo ao solista tocar tranquilo e assistindo-o quando necessário. Ou seja, segundo Wye, o que um júri procura numa segunda flauta é alguém que enquadre no grupo dos sopros, sem uma individualidade que sobressaia.

## **CAPÍTULO 2: CONCURSOS DE FLAUTA TRANSVERSAL EM PORTUGAL**

## 2. CONCURSOS DE FLAUTA TRANSVERSAL EM PORTUGAL

Nesta secção serão descritos os concursos de flauta transversal que ocorrem em Portugal, e os anos em que os mesmos decorreram. Foi importante para esta investigação saber que concursos existiram, e existem, para analisar a sua evolução.

Em relação aos concursos aqui descritos, o critério de selecção foi o de incluir aqueles em que pudessem participar apenas flautas ou aqueles em que flautas concorrem com outros instrumentos. Decidi incluir os concursos que envolvem outros instrumentos, por saber que alguns flautistas profissionais os têm no seu *Curriculum Vitae*.

Esta informação foi compilada a partir de *Curricula* de flautistas profissionais portugueses. Foram enviados e-mails a entidades organizadoras de concursos para apurar os anos exactos em que estes decorreram.

Os concursos internos de Conservatórios, Escolas Profissionais e outras entidades não foram incluídos por são específicos de uma escola e não abertos a todos os flautistas portugueses.

Os resultados desta pesquisa levaram ao estabelecimento da seguinte listagem correspondente ao período entre 1984 e 2014. Estes resultados foram revistos por quatro dos participantes do estudo de caso para me certificar que a listagem estaria o mais completa possível. Algumas entidades organizadoras dos concursos como o *Concurso de Braga* ou o *Concurso da Juventude Musical Portuguesa* foram contactadas para verificação dos dados referentes aos anos em que decorreram mas não foi possível, à data, obter resposta. Dos outros, ou foi possível obter informação junto das entidades organizadores, junto dos sites que disponibilizam ou ainda junto dos seus concorrentes ou membros de júris. A listagem final é a seguinte:

*Concurso Albertino Lucas* – Fafe 2008, 2009, 2010

*Concurso Bomtempo* –2014

*Concurso de Flauta* – Cidade de Beja (2007 e 2008)

*Concurso de Interpretação do Estoril* (1998 - /)

*Concurso de Música de Braga* – 1984

*Concurso de Música Anatólio Falé-Cidade de Lagos* (2005 - /)

*Concurso de Terras de La –Salette* (2006 - /)

*Concurso Internacional de Jovens Intérpretes* – Madeira 2005 , Caldas da Rainha 2006

*Concurso Internacional de Música Santa Cecília* - 2012

*Concurso Juventude Musical Portuguesa* 1988, 1990, 1992, 1995

*Concurso Dias da Flauta em Linda-a-Velha* 2013, 2014

*Concurso Marília Rocha* – 2009, 2010

*Concurso Nacional de Flauta em Aveiro* 2008 e 2009

*Concurso Nacional Sopros do Alto Minho* 2012, 2013, 2014

*Évora Jovem* 89 - 1989

*Flautamente* 2011

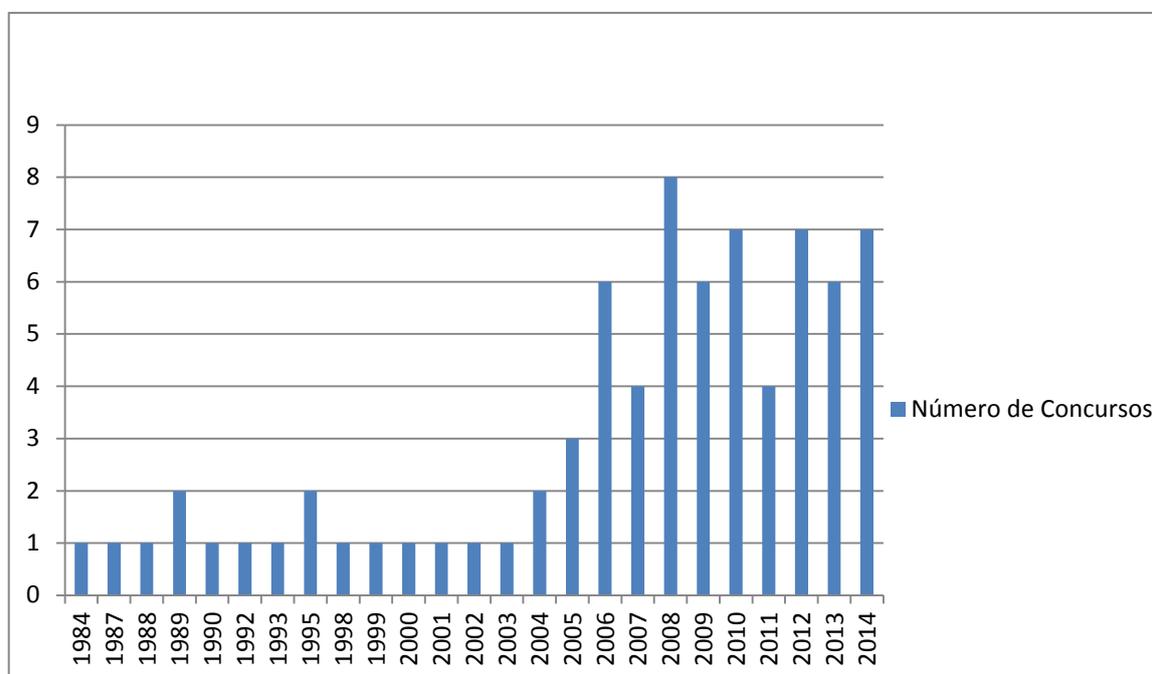
*Fórum Musical RTP 2* 1995

*Jovens Flautistas* 2012

*Paços Premium* – 2006, 2008, 2010, 2012, 2014

*Prémio Jovens Músicos* – 1987, 1989, 1993, 2004, 2006, 2008, 2010, 2013

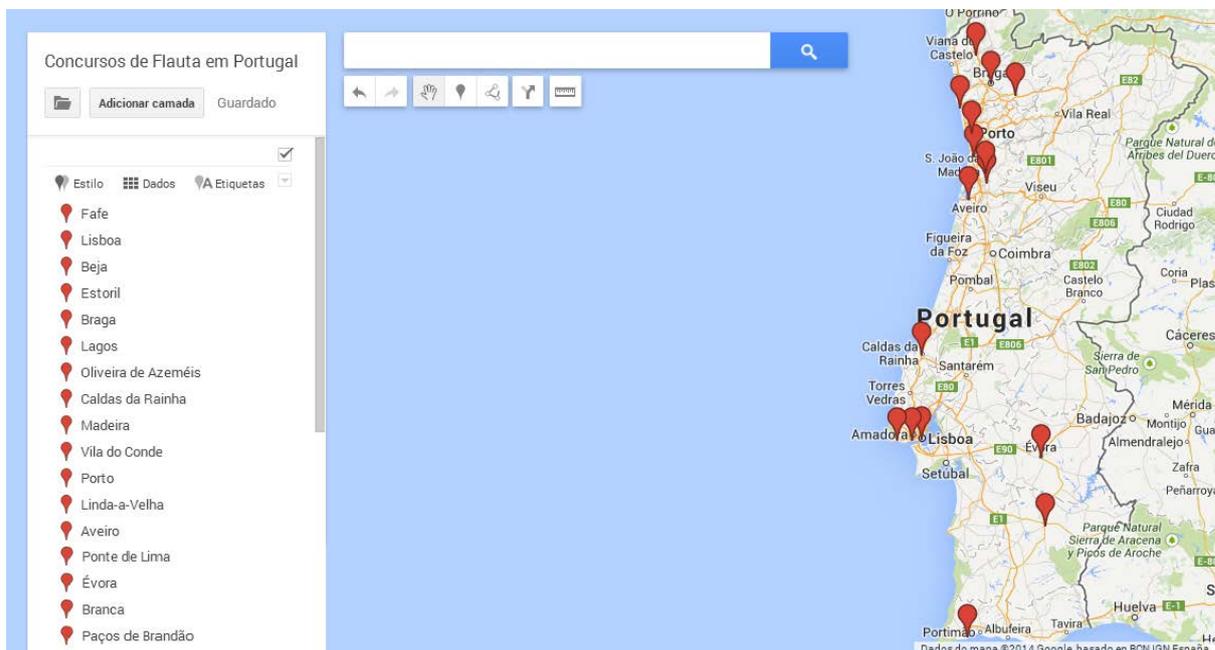
Do resultado desta listagem é possível aferir a distribuição de concursos de Flauta Transversal em Portugal no período compreendido entre 1984 e 2014, como ilustra o Gráfico 1. Ao analisar este gráfico pode concluir-se que houve um aumento significativo do número de concursos em Portugal a partir de 2006.



**Gráfico 1.** Distribuição do número de concursos de Flauta Transversal, em Portugal, entre 1984 e 2014.

Se colocarmos no mapa de Portugal a distribuição destes concursos (Figura 1) é possível verificar que os Concursos de Flauta Transversal estão mais concentrados no Norte do País. Talvez isto aconteça

porque há mais escolas no Norte do País do que no Sul, e assim sendo, mais alunos, o que leva a que exista uma maior concorrência, bem como mais oportunidades de organizar concursos com elevada taxa de participação.



**Figura 1.** Distribuição dos Concursos de Flauta Transversal no território nacional, entre 1984 e 2014.

No capítulo 3 encontraremos os Concursos Internacionais de Flauta Transversal federados na World Federation of International Music Competitions, bem como uma análise do repertório que os mesmos exigem preferencialmente.

## **CAPÍTULO 3: CONCURSOS INTERNACIONAIS DE FLAUTA TRANSVERSAL**

### 3. CONCURSOS INTERNACIONAIS DE FLAUTA TRANSVERSAL

Desde que entrei para o ensino superior que me foi providenciada uma lista de Concursos Internacionais de Flauta Transversal, compilada e cedida por Ana Raquel Lima, professora responsável do curso de Flauta, que uso frequentemente. Esta lista representa os concursos nos quais Ana Raquel Lima participou, bem como a sua recolha pessoal e junto de outros flautistas profissionais, considerados os concursos mais relevantes para um jovem de ensino superior num estágio pré-profissional.

O objectivo para esta dissertação foi de a complementar de forma sistemática com os seguintes critérios: incluir os concursos da lista apresentada, representar todos os concursos federados, concursos internacionais de flauta transversal providenciado pela organização *musical chairs* e todos os *sites* encontrados referentes a concursos internacionais de flauta. Numa primeira fase, acedi ao *site* da Federação Mundial dos Concursos Internacionais de Música, disponível em <http://www.wfimc.org>, onde se destacam, como únicos vencedores portugueses de flauta, Ana Raquel Lima e Adriana Ferreira. Como o *site* da Federação Mundial dos Concursos Internacionais de Música apresenta os dados por vencedores, foi necessário fazer uma filtragem nas categorias de flautistas laureados e concursos de flauta. Os dados foram depois contrastados com a consulta dos *sites* dos referidos concursos.

É de esperar que existam mais concursos nos Estados Unidos da América ou no resto do mundo, aos quais não tive acesso, mas decidiu-se não incluir nesta compilação os concursos das Associações Nacionais de Flauta dos vários países onde existem e manter a categoria de concursos internacionais com flauta ou concursos multi-instrumentais com uma categoria de flauta.

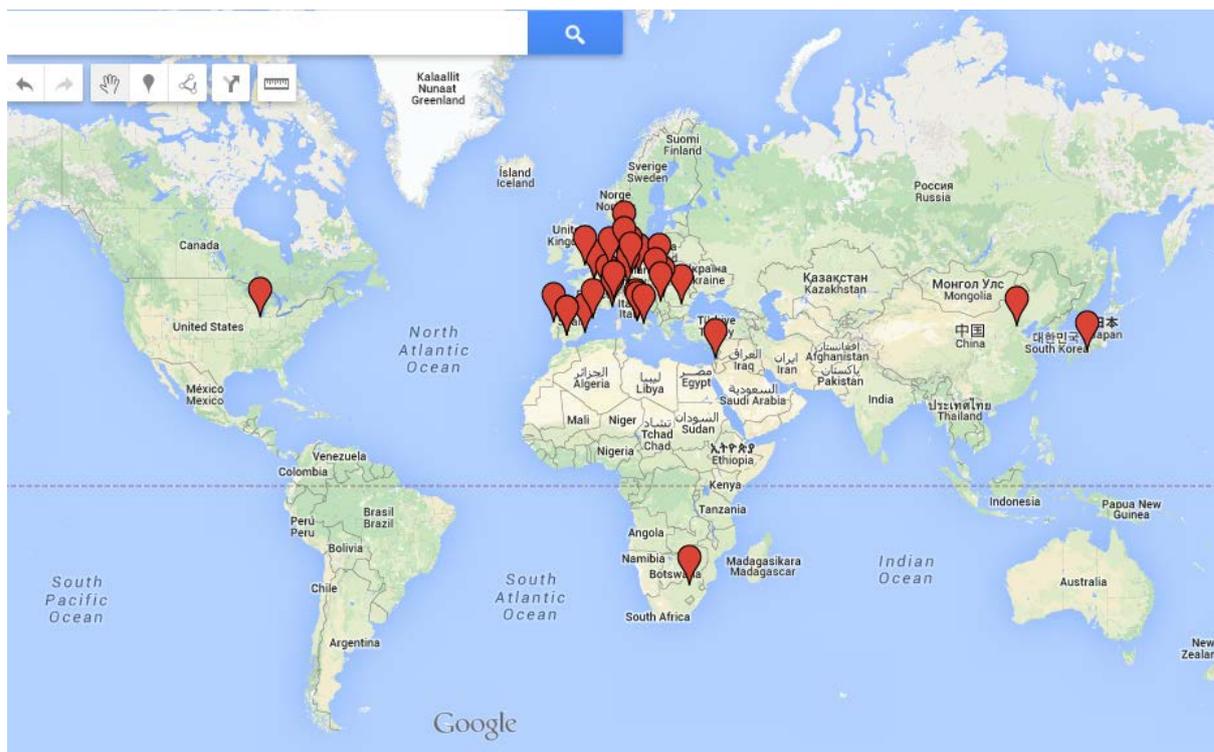
A tabela 1 ilustra os resultados obtidos.

**Tabela 1.** Concursos de Flauta Internacionais

<b>Concursos de Flauta Internacionais</b>	<b>País</b>	<b>Cidade</b>
<i>ARD International Music Competition</i>	Alemanha	Munique
<i>Beijing International Flute Competition</i>	China	Beijing
<i>Budapest International Flute Competition</i>	Hungria	Budapeste
<i>Carl Nielsen International Music Competition</i>	Dinamarca	Odense
<i>Chieri International Competition</i>	Itália	Chieri
<i>Concorso Internazionale Severino Gazzeloni</i>	Itália	Roccasecca
<i>Concurso Internacional de Flauta de Benidorm</i>	Espanha	Benidorm
<i>Concurso Internacional de Instrumentos de Sopro Terras de la Salette</i>	Portugal	Oliveira de Azeméis
<i>Ernest Bloch Flute Competition</i>	Inglaterra	Londres

<i>Filadelfia International Competition</i>	Filadelfia	Itália
<i>Friedrich Kuhlau International Flute Competition</i>	Alemanha	Uelzen
<i>Geneve International Music Competition</i>	Suíça	Geneva
<i>Haifa International Flute Competition</i>	Israel	Haifa
<i>International Flute Competition Budapeste</i>	Hungria	Budapeste
<i>International Flute Competition Domenico Cimarosa</i>	Itália	Aversa
<i>International Flute Competition Leonardo di Lorenzo</i>	Itália	Viggiano
<i>International Flute Competition Maxence Larrieu</i>	França	Nice
<i>International Instrumental Competition Markneukirchen.</i>	Alemanha	Markneukirchen
<i>International Jeunesses Musicales Competition</i>	Sérvia	Belgrado
<i>International Johann Sebastian Bach Competition</i>	Alemanha	Leipzig
<i>International Flute Competition Timisoara</i>	Roménia	Timisoara
<i>International Music Competition Jean Françaix</i>	França	Vanves
<i>International Music Competition Jeunes Espoirs</i>	França	Val d'Isère
<i>International Music Competition Pacem in Terris</i>	Alemanha	Bayruth
<i>International Theobald Bohem Competition</i>	Alemanha	Munique
<i>Israeli Flute Competition</i>	Inglaterra	Londres
<i>Jean-Pierre Rampal Flute Competition</i>	França	Paris
<i>Jeunesses International Flute Competition</i>	Roménia	Bucareste
<i>Kobe International Flute Competition</i>	Japão	Kobe
<i>Maria Canals International Music Competition</i>	Espanha	Barcelona
<i>Nicolet International Flute Competition</i>	China	Beijing
<i>Prague Spring International Music Competition</i>	República Checa	Praga
<i>Premio Internacional Andalucía – AFE</i>	Espanha	Córdoba
<i>The Aeolus International Competition for wind instruments</i>	Alemanha	Düsseldorf
<i>The International Flute Competition Krakow</i>	Polónia	Cracóvia
<i>Unisa International Music Competition</i>	África do Sul	Pretoria

O mapa mundo seguinte (Figura 2) revela que os Concursos Internacionais de Flauta Transversal estão mais concentrados na Europa.



**Figura 2.** Distribuição geográfica dos Concursos de Flauta Transversal Internacionais.

### 3.1. Lista de obras pedidas em Concursos Internacionais

Nesta secção apresenta-se a compilação das obras pedidas nos Concursos Internacionais considerados na amostra nos anos de 2013, 2014 e ainda nos concursos cujo repertório já está disponível para os anos de 2015 e 2016. Esta escolha de anos foi para mostrar os requisitos de repertório dos concursos internacionais de flauta na actualidade. O repertório recolhido pertence aos seguintes concursos: *International Flute Competition Domenico Cimarosa 2013*, *Kobe International Flute Competition 2013*, *International Flute Competition Budapeste 2013*, *Haifa Flute Competition 2013*, *Carl Nielsen International Music Competition 2014*, *Concorso Internazionale Severino Gazzeloni 2014*, *The Aeolus International Competition for wind instruments – Flute 2014*, *The International Flute Competition Krakow 2014*, *Unisa International Music Competition 2014*, *Geneve International Music Competition 2014*, *Concurso Internacional de Instrumentos de Sopro “Terras de la Salette” 2014*, *Jeunesses International Flute Competition 2014*, *Premio Internacional “Andalucía – AFE” 2014* e *Chieri International Competition 2014*, *Prague Spring International Music Competition 2015* e *International Theobald Bohem Competition 2016*.

Acontece que algumas obras se mostraram repetidas, pelo que foi decidido criar uma coluna que indicasse o número de vezes que cada obra aparece. Foi a partir daqui que foi escolhido o programa do meu recital final, que consistiu num conjunto de obras entre as mais requisitadas em concursos internacionais, que ainda não tinha tocado.

Como flautista, acho importante saber quais são as obras mais pedidas em Concursos Internacionais para poder seguir o meu trabalho nas obras-chave de Flauta, saber quais são aquelas que tenho de trabalhar mais para que, se um dia concorrer a um concurso internacional, já tenha trabalho adiantado, na medida que as peças podem ter já sido tocadas, e nesse momento estarão mais maduras, tentando aumentar a probabilidade de sucesso na minha carreira profissional.

**Tabela 2.** Obras pedidas em Concursos Internacionais de Flauta Transversal

Compositor e obra	Número de ocorrências	Data de nascimento e morte do compositor
Aho, K.: <i>Solo III</i>	1	1949 – /
Andersen, J.: <i>24 Studies, Op. 15</i>	1	1847 – 1909
Arnold, M.: <i>Concerto No. 1 Op. 45 for flute and strings</i>	1	1901 – 2006
Bach, C.P.E.: <i>Solo Sonata Wq. 132</i>	7	1714 – 1788
Bach, C.P.E.: <i>Concerto in G major Wq. 169</i>	2	1714 – 1788
Bach, C.P.E.: <i>Flute Concerto D minor Wq. 22 (H 425)</i>	4	1714 – 1788
Bach, J.S.: <i>Partita for solo flute BWV 1013</i>	5	1685 – 1750
Bach, J.S.: Option A: 2 Arias with tenor Ermuntre dich, dein Heiland klopft from <i>Cantata</i> BWV 180 and Frohe Hirten, eilt, ach eilet from Christmas Oratorio BWV 248; Option B: 2 Arias with soprano Ei wie schmeckt der Coffee süsse from <i>Coffee Cantata</i> BWV 211 and Aus Liebe Will Mein Heiland Sterben from St. Matthew Passion BWV 244	1	1685 – 1750
Bach, J.S.: <i>Flute Sonata in E major BWV 1035</i>	1	1685 – 1750
Bach, J.S.: <i>Sinfonia from Cantata</i> BWV 209	1	1685 – 1750
Bach, J.S.: <i>Sonate Es-dur</i> BWV 1031	1	1685 – 1750
Bach, J.S.: <i>Sonate g-moll</i> BWV 1020	1	1685 – 1750
Bach, J.S.: <i>Sonata in C major</i> BWV 1033	1	1685 – 1750
Bach, W. F.: <i>Sonate e-minor</i> , BR WFB B 17	1	1710 – 1784
Beethoven, L.: <i>Serenade</i> op. 41	1	1770 – 1827
Benjamin, G.: <i>Flight</i>	1	1960 – /
Berio, L.: <i>Sequenza</i> No. 1	9	1925 – 2003
Böhm, T.: <i>24 Studies</i> , Op. 37	1	1794 – 1881
Böhm, T.: <i>Andante</i> , Op. 33, flute and piano	1	1794 – 1881
Böhm, T.: <i>Fantaisie concertante</i> , Op. 14, flute and piano	1	1794 – 1881
Böhm, T.: <i>Grande Polonaise</i> Op. 16	3	1794 – 1881
Böhm, T.: <i>Rondo à la Mazurka</i> , Op. 36, flute and piano	1	1794 – 1881
Böhm, T.: <i>Souvenir des Alpes</i> , no. 5 Andante pastorale, Op. 31, flute and piano	1	1794 – 1881
Borne, F.: <i>Carmen Fantasy</i>	1	1840 – 1920
Bozza, E.: <i>Image</i> Op.38	4	1905 – 1991
Bozza, E.: <i>Agrestide</i> Op. 44	2	1905 – 1991
Brottons, S.: <i>Sonata</i> op. 21	1	1959 – /

Busoni, F.: <i>Divertimento</i> Op. 52	1	1866 – 1924
Carter, E.: <i>Concerto</i>	1	1908 – 2012
Carter, E.: <i>Scrivo in Vento</i>	3	1908 – 2012
Casella, A.: <i>Sicilienne et Burlesque</i> Op. 23	2	1883 – 1947
Debussy, C.: <i>Syrinx</i>	1	1862 – 1918
Debussy, C. : <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>	2	1862 – 1918
Debussy, C.: <i>Sonata</i> for Flute, viola and harp	1	1862 – 1918
Devienne, F.: <i>Flute Concerto</i> No. 7 E minor	1	1759 – 1803
Dohnányi, E.: <i>Passacaglia</i> Op. 48, No. 2	2	1877 – 1960
Doppler, F.: <i>Hungarian Pastoral Fantasy</i> Op. 26	1	1821 – 1883
Dove, J.: <i>Magic Flute Dances</i>	1	1959 – /
Dutilleux, H.: <i>Sonatine</i>	7	1916 – 2013
Emil, P.: <i>Concerto for Flute</i>	1	1930 – 2011
Endre, S.: <i>Concerto for Flute</i>	1	1911 – 1977
Enesco, G.: <i>Cantabile et Presto</i>	3	1881 – 1955
Faure, G.: <i>Fantaisie</i> Op. 79	2	1845 – 1924
Feld, J. : <i>Sonata</i>	1	1925 – 2007
Ferroud, P.: <i>aus trois pieces: Nr. 2 und 3</i>	2	1900 – 1936
Fürstenau, A.: <i>Variationson “Elverhøj”</i> Op. 72	1	1792 – 1852
Gaubert, Ph.: <i>Nocturne and Allegro scherzando</i>	2	1879 – 1941
Gaubert, Ph.: <i>Fantaisie</i>	1	1879 – 1941
Godard, B.: 2nd movement <i>Idylle</i> from <i>Suite in Three Movements</i> Op. 116	1	1849 – 1895
Górecki, M.: <i>Variations</i> for Flute and Piano	1	1933 – 2010
Halffter, C. : <i>Debla</i>	3	1930 – /
Hindemith, P. : <i>8 stücke</i> for flute allein	1	1895 – 1963
Hindemith, P. : <i>Sonata</i>	3	1895 – 1963
Hofmeyr, H.: <i>Concerto</i>	1	1957 – /
Holliger, H.: <i>(é)cri(t)</i>	1	1939 – /
Holliger, H.: <i>Pieces from Sonate (in)solit(air)e</i>	1	1939 – /
Hurel, P.: <i>Eolia</i>	1	1955 – /
Hurel, P.: <i>Loops</i>	1	1955 – /
Ibert, J.: <i>Concerto</i>	4	1890 – 1962
Ibert, J.: <i>Pièce pour flûte seule</i>	1	1890 – 1962
Ichiyanagi, T.: <i>In a Living Memory</i>	1	1933 – /
Jolas, B.: <i>Episode 1</i>	1	1926 – /
Jolivet ,A.: <i>Sonate</i> for flute and piano	1	1905 – 1974
Jolivet, A.: <i>Chant de Linos</i> pour flûte et piano	4	1905 – 1974
Jolivet, A.: <i>Cinq Incantations pour flûte seule</i>	1	1905 – 1974
Jolivet, A.: <i>Concert</i>	5	1905 – 1974
Karg-Elert, S. : <i>Chaconne, Caprice</i> number 30	4	1877 – 1933
Karg-Elert, S.: <i>Sonata Appassionata</i>	5	1877 – 1933
Kawashima, M.: <i>Manic Psychosis I</i>	1	1972 – /
Kotoński, W.: <i>Bucolica für Flöte solo</i> (No. 3 “Inscriptio” and No. 4 “Surdis Auribus”)	1	1925 – /
Kuhlau, F.: <i>No. 6 cis-moll</i> from <i>6 Divertissements</i> Op. 68	2	1786 – 1832
Liebermann, L.: <i>Concerto</i>	1	1961 – /
Liebermann, L.: <i>Sonata</i> op. 23	4	1961 – /

Lorenzo, L. de: <i>Il Non plus ultra del Flautista</i>	1	1875 – 1962
Lorenzo, L. de: <i>Suite Mytologique Op. 38</i>	1	1875 – 1962
Martin, F.: <i>Ballade for flute, piano and strings</i>	5	1890 – 1974
Martinů, B.: <i>Sonata</i>	4	1890 – 1959
Mendoza, L.: <i>Titelles- Sonatina op. 10 para flauta y piano</i>	1	1964 – /
Mercadante, S.: <i>Flute Concerto E minor, Op. 57</i>	2	1795 – 1870
Mercadante, S.: <i>Dieci Arie Variate</i>	1	1795 – 1870
Messiaen, O.: <i>Le merle noir</i>	1	1908 – 1992
Meyer-Olbersleben, M.: <i>Fantasie Sonata Op. 17</i>	1	1850 – 1927
Moszymańska-Nazar, K.: <i>Novelette per flauto e pianoforte</i>	1	1924 – 2009
Mozart, W. /Böhm, T.: <i>Rondo für Klavier, KV 511, arranged by Böhm for alto flute and piano</i>	1	1756 – 1791
Mozart, W. A.: <i>Flute Concerto in G major, KV 313</i>	7	1756 – 1791
Mozart, W. A.: <i>Rondo KV 373 [in C] or KV Anh. 184 [in D]</i>	3	1756 – 1791
Mozart, W.A.: <i>Flute Concerto D major, KV 314</i>	8	1756 – 1791
Mozart, W.A.: <i>Quartett C-dur KV 285b</i>	1	1756 – 1791
Mozart, W.A.: <i>Quartett D-dur KV 285</i>	1	1756 – 1791
Muczynski, R.: <i>Sonata op. 14</i>	2	1929 – 2010
Murail, T.: <i>Unanswered Questions</i>	1	1947 – /
Nielsen, C.: <i>Flute Concerto</i>	4	1865 – 1931
Paganini, N.: <i>Caprices</i>	2	1782 – 1840
Penderecki, K.: <i>Concerto for flute and chamber orchestra</i>	2	1933 – /
Piston W. : <i>Sonata</i>	1	1894 – 1796
Poulenc, F.: <i>Sonata</i>	2	1900 – 1963
Prokofiev, S.: <i>Sonata D major, Op. 94</i>	8	1891 – 1953
Quantz, J.: <i>Concerto in G Major for Flute and Strings</i>	1	1697 – 1773
Ran, S.: <i>East Wind for flute solo</i>	1	1949 – /
Reinecke, C.: <i>Concerto</i>	1	1824 – 1910
Reinecke, C.: <i>Sonata Undine Op. 167</i>	4	1824 – 1910
Rosing-Schow, N.: <i>...ausautmen...</i>	1	1954 – /
Roussel, A.: <i>Joueurs de Flute</i>	2	1869 – 1937
Sancan, P.: <i>Sonatine</i>	4	1916 – 2008
Schubert, F.: <i>Introduction, Theme and Variations on "Ihr Blümlein alle"</i>	3	1797 – 1828
Stamitz, C.: <i>Concerto for Flute in G Major, op.29</i>	1	1745 – 1801
Stockhausen, K.: <i>In Freund schaft für Flöte</i>	1	1928 – 2007
Taffanel, P.: <i>Andante Pastoral et Scherzettino</i>	1	1844 – 1908
Taffanel, P.: <i>Fantaisie sur le Freischütz (Opera de C.M. von Weber)</i>	4	1844 – 1908
Taffanel, P.: <i>Grande fantaisie sur Mignon for flute and piano</i>	1	1844 – 1908
Takemitsu, T.: <i>Voice for solo flute</i>	2	1930 – 1996
Takemitsu, T.: <i>Itinerant</i>	1	1930 – 1996
Taktakishvili ,O.: <i>Sonata</i>	1	1924 – 1989
Telemann, G.: <i>Fantasie for Flute alone</i>	3	1681 – 1767
Tower, J.: <i>Concerto</i>	1	1938 – /
Tulou, J.: <i>Fantaisie</i>	1	1786 – 1865

Vieru, A.: <i>Bacovia Rezonances</i>	1	1926 – 1998
Weyse, C.: <i>Rondeau</i>	1	1774 – 1842
Widor, C. : <i>Suite</i>	1	1844 – 1937
Wolpe, M.: <i>Concerto for flute, strings and percussion</i>	1	Desconhecida
Yun, I.: <i>Studies</i>	3	1917 – 1995

A inspeção da Tabela 2 revela que há obras que podem ser consideradas de referência na prática dos concursos de flauta, pela quantidade de vezes que são exigidas no repertório das suas diferentes eliminatórias. Salientam-se a *Sequenza* de Berio que é a mais requisitada nos concursos analisados (9 ocorrências), segue-se o Concerto em Ré Maior de Mozart (8 ocorrências) e a Sonata de Prokofiev (8 ocorrências), e finalmente, com sete ocorrências, a Sonata em Lá menor para flauta solo de C. P. E. Bach, o Concerto em Sol Maior de Mozart e a *Sonatina* de Dutilleux. Poder-se-á especular que esta preferência se prende com razões estéticas e de possibilidade de virtuosismo por parte dos concorrentes. Deste análise surgiu a necessidade de questionar os participantes no estudo de caso acerca dos resultados, nomeadamente as razões da preferência da *Sequenza* de Berio e da Sonata de Prokofiev.

### 3.1.1 Número de obras por compositor

No gráfico seguinte podemos observar o número de obras correspondente a cada compositor requeridas nos concursos internacionais.

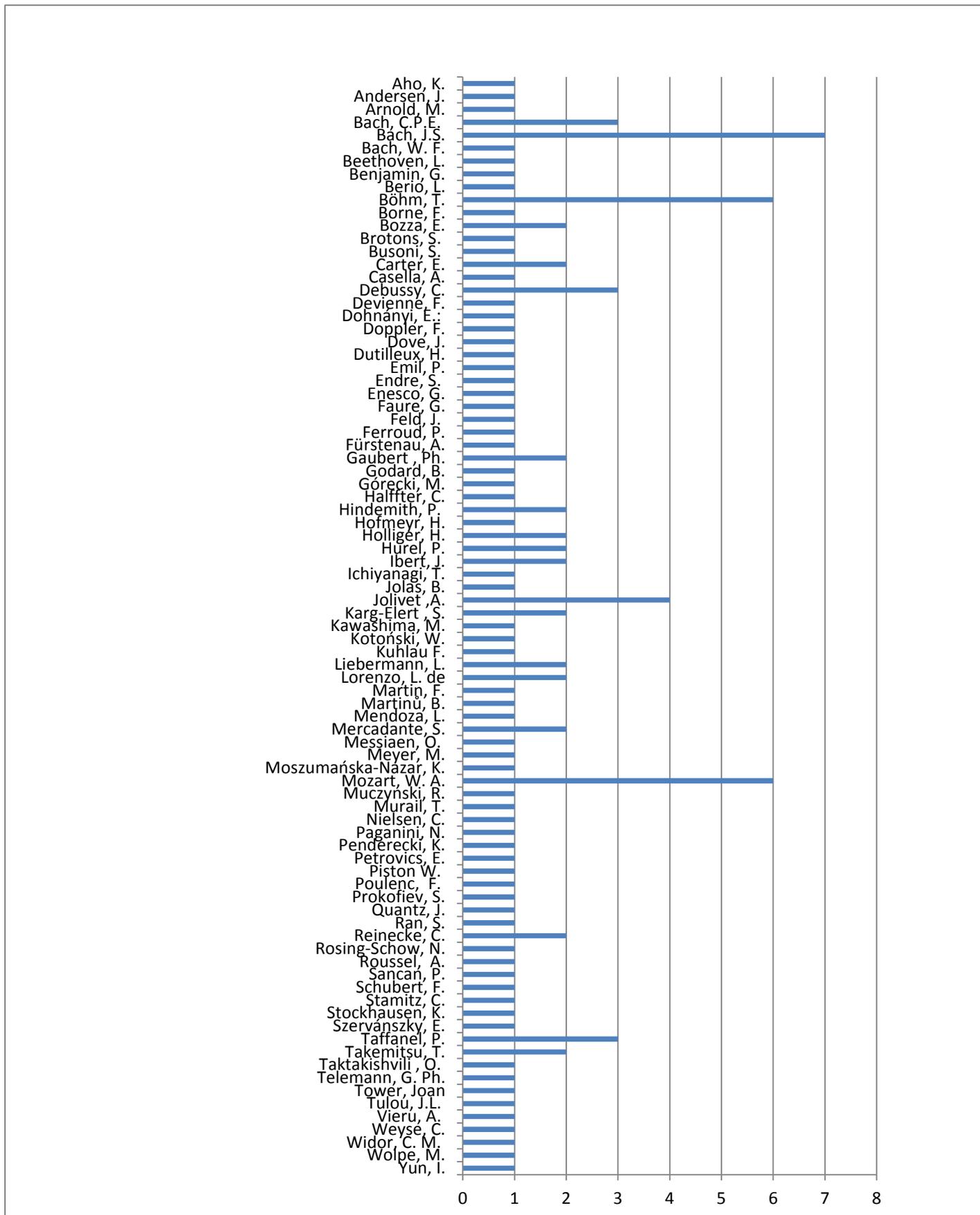


Gráfico 2. Número de obras por compositor

Estes resultados eram de certa forma esperados, pois correspondem ao cânone de performance de flauta o qual, como descrito no capítulo 1, estará intimamente ligado à prática performativa requerida pelos concursos. Os resultados mostram assim que actualmente há compositores cuja produção para flauta pode ser considerada fundamental. Entre eles encontramos Bach, Mozart, Böhm, Jolivet e Debussy e todo o conjunto de compositores elencado no Gráfico 2, cujas obras são requisitadas para performance nos concursos internacionais de flauta, apesar de em menor número. Adicionalmente é de salientar as obras do compositor Paul Taffanel, o qual escreveu profusamente para flauta, e que representa os flautistas da Escola Francesa de Flauta.

**PARTE II – A PERSPECTIVA DOS FLAUTISTAS  
PROFISSIONAIS: ESTUDO DE CASO**

## **CAPÍTULO 1: METODOLOGIA DA INVESTIGAÇÃO**

# **1. METODOLOGIA DA INVESTIGAÇÃO**

## **1.1. Objectivo**

Na primeira fase do presente estudo foi feito um levantamento dos concursos nacionais no período entre 1984 e 2014 e internacionais de Flauta Transversal.

O objectivo principal do presente estudo foi o de aferir, tendo em conta o aumento das competições para flauta transversal, tanto em Portugal como no estrangeiro, se a participação teve algum impacto na carreira dos flautistas profissionais portugueses, e analisá-lo. Ou seja, aferir se os flautistas profissionais portugueses foram influenciados pela necessidade de presença em concursos nacionais e internacionais de flauta no desenvolvimento da sua carreira profissional. Para tal foram realizadas entrevistas semi-estruturadas a nove flautistas profissionais portugueses.

## **1.2. Participantes**

Os participantes do presente estudo foram os flautistas (Ana Maria Ribeiro, Ana Raquel Lima, Gil Magalhães, Janete Santos, Jorge Correia, Nuno Inácio, Olavo Barros, Paulo Barros e Stephanie Wagner) . O critério de selecção da amostra obedeceu ao facto de os participantes serem ou músicos de orquestra, ou professores no ensino superior, ou ambos. Os participantes incluídos na primeira categoria, músico de orquestra ganharam um concurso público para o lugar de orquestra, e os participantes incluídos na segunda categoria, professores no ensino superior são importantes pela sua opinião e também a prática e estímulo (ou não) dos alunos para a participação em concursos nacionais ou internacionais e pela forma como o fazem.

## **1.3. Material**

### **1.3.1 A entrevista**

Para proceder à recolha de dados, a entrevista foi o método considerado mais adequado face aos objectivos pretendidos. O esquema utilizado foi o da entrevista semi-estruturada uma vez que a entrevista foi ganhando corpo ao longo do processo de investigação, o que justificou a inclusão de novas questões. A entrevista semi-estruturada foi escolhida em linha com as sugestões de Dawson (2002) porque o que se pretendia era obter informação dos participantes que poderia posteriormente ser comparada e contrastada com as outras entrevistas. Foi delineado um guião de entrevista (Anexo 1 ) com uma lista de tópicos a serem discutidos, de forma a garantir a maior continuidade possível nas diferentes entrevistas, no entanto, o guião foi actualizado ou revisto após cada entrevista de forma a incluir outros tópicos que emergiram em entrevistas anteriores. Assim, foi dado espaço aos entrevistado

para incluírem tópicos que achassem relevantes ainda que pudesse haver um eventual desvio do guião inicial, uma vez que estes eram os *experts* no campo.

## 1.4. Procedimento

Os participantes seleccionados foram contactados por correio electrónico ou por telefone. De doze contactos efectuados, nove responderam ao pedido de colaboração. Neste período foi apresentado o investigador e o problema da sua pesquisa, bem como o pretendido do contributo dos entrevistados. Foram abordadas as condições de anonimato, o qual não foi requerido pelos participantes.

Das nove entrevistas duas foram realizadas por e-mail, devido quer à distância do entrevistado, quer à impossibilidade de conciliar a agenda profissional. As restantes foram agendadas com os participantes. As entrevistas estão numeradas de 1 a 9 para manter o anonimato dos participantes, embora tenha sido pedida a autorização para a publicação das entrevistas nesta investigação. Para a gravação das entrevistas foi utilizado um *iPhone 4S*. As sete entrevistas presenciais foram gravadas e integralmente transcritas, para se poder reproduzir fielmente as palavras dos participantes e permitir um envolvimento mais aprofundado como seu conteúdo. Estas tiveram uma duração média de 20 minutos e decorreram entre 31 de Março de 2014 e 24 de Junho de 2014.

As entrevistas foram integralmente transcritas e submetidas a uma análise qualitativa. Este método foi considerado o mais adequado, em linha com a sugestão de Coimbra (2004). Coimbra refere o trabalho de Smith (1995) relativo à análise qualitativa como uma referência na área, pelo que se decidiu adoptar as sugestões de Smith no presente estudo. Assim, na análise qualitativa, de acordo com Smith, (1995, p. 18) “... o significado é central e o objectivo é compreender o conteúdo e a complexidade desse significado, ao invés de tomar alguma medida de frequência”. Esses significado deve ser obtido por ‘... um empenhamento contínuo com o texto e um processo de interpretação. Embora Smith alegue que não há uma única maneira correta de fazer análise qualitativa e que é essencial para o investigador encontrar o método mais adequado com o qual trabalhar os dados, oferece algumas sugestões que foram úteis na análise aqui efectuada:

- 1) Ler as transcrições, observando aspectos interessantes a partir de uma interpretação preliminar;
- 2) Documentar categorias temáticas, usando palavras-chave para capturar a essência do que é encontrado;
- 3) Listar os temas emergentes e procurar conexões entre eles, enquanto, ao fazer isso, olhar para trás, a transcrição para certificar-se de que as conexões estão presentes nas fontes primárias, a transcrição;
- 4) Ordenar logicamente os temas emergentes e os respectivos sub-temas;

5) Adicionar um identificador de exemplos, a fim de indicar no texto o local onde os mesmos (as citações) podem ser encontrados. Nesta fase final, no entanto, os temas emergentes podem indicar uma direcção diferente, pelo que se deve estar preparado para abandonar um tema que parecia fundamental por outro que se mostre mais adequado, bem como estar preparado para repetir o processo até que uma estrutura final, mais refinada, seja encontrada.

No final do processo analítico, a estrutura final deve proporcionar uma forma conceptual e controlável de organização dos dados. Esta abordagem foi denominada por Smith como *Interpretative Phenomenological Analysis* (IPA).

## **CAPÍTULO 2: RESULTADOS**

## 2. RESULTADOS

### 2.1 Participação em concursos

Todos os participantes participaram em concursos. Todos diferenciam entre concursos de Flauta ou Concursos para o lugar de flautista de orquestra.

A maioria dos participantes (7/9) participou entre 6 e um número indefinido de concursos, dos dois tipos anteriormente referidos. Apenas três participantes (P1, P5 e P9) participaram entre dois a quatro concursos.

É de realçar que de uma maneira geral, os participantes mais jovens (até aos 40 anos) foram os que participaram em maior número de concursos, o que parece indicar uma tendência relativamente recente no incentivo à participação em concursos, que, como foi visto na secção I (2) do presente trabalho, proliferaram em Portugal nos últimos oito anos.

Os concursos Portugueses em que a maioria (P1, P3, P4, P4, P5, P6, P7, P8) participou foram o Concurso da Juventude Musical Portuguesa; Prémio Jovens Músicos; Concurso de Interpretação do Estoril. Se por um lado nos concursos de orquestra se verifica uma tendência para concorrer aos mesmos concursos, esperada pelo espaço geográfico que ocupam (Orquestra do Porto, Orquestra Gulbenkian, Orquestra Metropolitana, Orquestra Sinfónica de Barcelona), por outro, cada sujeito parece fazer um percurso muito individual nos concursos de flauta, embora quase todos tenham passado pelo Concurso da Juventude Musical Portuguesa ou pelo Prémio Jovens Músicos.

#### 2.1.1. Sentimentos antes, durante e após a prestação no concurso

Todos os participantes que participaram a partir de seis concursos referiram haver um processo de aprendizagem para lidar com o facto de tocar num concurso, que evoluiu principalmente no controlo da ansiedade, ou, nas palavras dos participantes “do nervosismo” (P4, p.84). O mesmo participante referiu que

“...a gente vai aprendendo, e depois, de concurso para concurso nós ficamos mais fortes, ficamos mais conscientes daquilo que conseguimos fazer e daquilo que temos que fazer para que as coisas corram bem” (P4, p.84).

Também o participante nº 7 refere o mesmo aspecto:

“... e sentia-me sempre na expectativa de como é que me vai correr, será que me vai correr bem, será que vou conseguir por em prática aquilo que preparei. Hum, basicamente isso, aquele nervo normal. Em algumas situações um bocadinho mais acentuadas outras menos. Depende sempre um bocadinho em que fase da vida foi.” (P7, p.97.).

“... depende muito da posição e da situação em que nos apanham” (P9, p.109).

Tendo por referência esta citação do participante nº 9, distingamos estes dois concursos do participante nº 1:

“...claro que me senti nervoso, é evidente, não estava tão bem preparado tecnicamente, porque ainda tinha muitos problemas técnicos que não estavam resolvidos” (P1, p.65).

“...senti-me maravilhosamente bem, porque estava muito bem preparado. Pronto, ensaiei muito, fiz um ano, portanto, vim da Holanda. Tinha o repertório todo trabalhado, tinha ensaios regulares com o pianista com quem tocava...” (P1, p.64).

Também o participante nº 9, nos deixa uma ideia do seu primeiro concurso, em que

“...tocava bem, eu encontrava o meu som, digamos assim, quando cansava uma série de músculos que estavam a mais [porque] ... esse concurso foi de manhã, e eu estava visivelmente cansado, e só usei esses músculos, os a mais estavam cansados, e correu-me lindamente essa primeira ronda.” (P9, p.64).

O participante nº 2 levanta a questão das influências negativas, também corroborado pelo participante nº3:

“...dois não me correram bem, isso foi realmente aquela experiência negativa que eu tive. Só depois soube que vindo do meu professor nunca teria chance de passar da segunda volta naquela altura” (P2, p.73).

“às vezes até há uma avaliação tão específica que para um instrumento que subvaloriza-se um bocadinho o lado musical porque num concurso de flauta há sempre muitos flautistas no júri que vão falar de aspectos mais técnicos e muitas vezes as pessoas acabam por não passar uma outra eliminatória porque não tocam como aquela pessoa acha que é correcto, e isso aconteceu-me na altura e custou-me um bocadinho a digerir, hoje percebo que é assim e pronto.” (P3, p.78).

O participante nº 1 e o participante nº 3 consideram os concursos como solistas como um concerto:

“...é mais ou menos como quando se faz um concerto, não é? Quer dizer, não há aquela... aquele stress de... de estar a competir com outros. Quando se faz um concerto, está-se a dar o melhor, e a mostrar o trabalho, não é?... quer dizer... no fundo a gente devia-se sentir da mesma maneira.” (P1, p.64).

“...embora seja uma prova que há um júri a avaliar mas provavelmente tocas todo o repertório que levas e não há uma interrupção como há num concurso de orquestra, normalmente são mais parecidos com mos concertos, não é?” (P3, p.78).

Os participantes 1, 3, 5 e 8 sugerem a preparação como muito importante para um sentimento positivo, de realização:

“...senti-me maravilhosamente bem, porque estava bem preparado.” (P1, p.64).

“...consigo fazer uma preparação muito mais eficaz que sei consoante o tipo de concurso que vou fazer, o tipo de prova ou concerto, sei os melhores métodos para chegar lá e normalmente depois, o concerto ou a prova corre consoante aquilo que eu estou à espera...” (P3, 79).

“... eu estava bem preparado para os concursos, e senti-me bem no antes, no durante e no depois.” (P5, p.88).

“...eu desde pequenina aprendi que não basta ter aptidões musicais ou tocar bem. É necessário muito mais que isso. É necessário, em primeiro lugar, acreditar no nosso talento, mas dentro de uma de organização e trabalho.” (P8, p.106).

Em relação ao tipo de sentimento experienciado nas provas de orquestra e nos concursos como solista, há opiniões divergentes, vejamos as ideias dos participantes 3, 5 e 9.

“... é muito estranho, porque mesmo que esteja muito bem preparada as provas são tão curtas, toca-se excertos de peças em que só tocamos a nossa parte, que não estamos envolvidos no som da orquestra, e musicalmente é muito difícil entrar dentro de uma coisa quando só se toca uma parte de cinquenta, não é, e depois tem todo este aspecto também da cortina, da pessoa mandar parar”... “... para mim é o concurso mais difícil de se fazer, pode ter resultados mais inesperados e realmente o factor sorte conta muito.” (P3, p.79).

“...a preparação que temos que ter para uma orquestra, o concurso visa coisas muito específicas, ou seja, temos de ser bons instrumentistas, mas é muito importante o conhecimento do compositor que nós estamos a fazer, ou seja, ou seja, têm de soar todos diferentes os tempos têm de ser muito, muito profundos, ou seja, muito conhecidos, temos que mostrar um domínio muito grande de timbres, de cores, de afinação, de pulsação, etc. Porque de facto um músico de orquestra é uma coisa completamente diferente de ser solista..” (P5, p.88).

“As audições para orquestra são muito stressantes, porque a gente não tem tempo para aquecer, não tem tempo para se ambientar, não é, é uma prova muito fria, muito... até pensar em música é difícil, não chegas a... a coisa começou e já acabou, é uma coisa, é muito ingrata, não é.” (P9, p.110).

Já, o participante 7 dá-nos a sua visão a nível de ansiedade a nível musical:

“... as provas para orquestra são provas muito mais curtas, e muito mais rápidas em termos de dias [...] os concursos podem demorar até dez dias. Em termos de ansiedade e de pressão, os concursos de instrumento, os concursos internacionais dos instrumentos são, para mim são muito mais desgastantes porque a pessoa se for passar nas eliminatórias passa por um processo de, aquelas coisas típicas “passa, não passa”, às vezes sabemos se passamos ou não logo a seguir à prova outra vez esperamos um ou dois dias para saber. Estamos ali naquela ansiedade e naquela expectativa, estudo para a frente ou não estudo para a frente? [...] Depois se a pessoa for passando, mais uma eliminatória, mais uma preparação, como é que vai correr, mais ansiedade. E parece pouco mas dez dias é uma eternidade a passar, e nesse sentido é muito mais desgastante”. (P7, p.97).

“por outro lado são muito mais não é injusto o que quero dizer, mas são um bocadinho mais ingratas porque às vezes em cinco minutos estraga-se o trabalho que se fez ou então corre bem, não é? Mas aí temos às vezes cinco minutos para mostrar tudo, são provas muito curtinhas, pode ser ingrato por isso, porque aquele curtinho espaço de tempo que tocamos pode correr mal, é mais difícil acertar na *mouche*.” (P7, p.98).

E, finalmente, o participante 2 que prefere os concursos de orquestra.

“Sempre quis ser músico profissional e obviamente a primeira coisa como flautista que a gente pensa é entrar numa orquestra. E, por isso, sempre tive a ambição de entrar em orquestra e ganhar um concurso de orquestra e entre numa orquestra. E, obviamente que num concurso normal nunca tive essa ambição, não, sabia que, se calhar durante muito tempo pensei que não tinha a qualidade para ganhar concurso nenhum. Hum, e por isso, não, nunca pus aquele entusiasmo que sim pus na preparação em, para as audições de orquestra. Por que isso pensei que sim, eu consigo fazer isso, eu sim, posso alcançar”. (P2, p.73).

## 2.2. Preparação

Todos os participantes referem a preparação como algo importantíssimo. A preparação requer muito tempo e um método rigoroso para se obter um máximo de controlo possível. Na preparação os participantes focam essencialmente aspectos técnicos, físicos ou mentais, nas aulas com os professores e em ensaios ou simulações do momento de concurso.

“já vinha de uma preparação, das aulas muito bem estudadas com a minha professora... hum.. e pronto, como disse, com muitos ensaios.” (P1, p.65).

“...gosto sempre de ter muito tempo, e de planear muito com antecedência [...] quatro meses de antecedência uma preparação muito rigorosa e dedicada [...]. Não dá para planear tudo, exactamente por isso que eu gosto de começar bastante cedo e pensar muito bem sobre o repertório, o que vou tocar, sei lá, pianista, se for necessário, com quem, hum, viagem se houver também, acho que é uma, metade do trabalho para um concurso.” “...aquilo que eu posso controlar eu gosto de ter controlado”. (P2, p.74).

“tem que haver uma preparação técnica muito sólida, não é, para estar à vontade com o instrumento, e depois, e isto foi o que me fez descobrir um bocadinho o melhor para mim, tem que haver uma preparação mental tão forte quanto a preparação técnica ou de conseguir tocar as passagens. A preparação mental inclui conseguirmos controlar o que vamos fazer, ou seja, estarmos dentro da música, e ao mesmo tempo conseguirmos antecipar tudo o que vai acontecer duma forma concentrada, ou seja, sem haver factores exteriores que nos ocupem o pensamento.” (P3, p.79).

“... a preparação passava por estudar bastante, pela parte mental, por simular o concurso em solo ou com colegas ou em casa com a família, de alguma forma simular a pressão que pode ter um concurso”. (P4, p.84).

“... temos de adquirir como instrumentistas um método de estudo que num menor curto, num menor e curto espaço de tempo temos de produzir muito, isso é a vida real mais tarde.”... “... e viver com uma realidade o nosso estudo, ou seja, em casa, cada vez que estudamos, estudar da forma mais parecida do que é estar no palco [...]. Se nós de facto chegarmos ao concurso ou com o júri, ou com o silêncio nós vamos sentir num ambiente completamente estranho, por isso em casa essa preparação pode e deve ser trabalhada fisicamente mas também psicologicamente o que é de facto estar num concurso.” (P5, p.89).

“Adaptação da metodologia de estudo diário em função do repertório e desafios inerentes à Performance. Tempo de estudo muito bem calculado e organizado de forma a gerir a energia e capacidade mental para o grande momento. Trabalho de visualização, memória e concentração também incluídos.” (P6, p.95).

“...tentei sempre preparar-me atempadamente, com calma [...],que permitisse amadurecer as obras, deixá-las até repousar um bocado, [...] uns dias estudava umas, outros dias estudava outras, [...] para reflectir um bocadinho sobre elas, mas sempre, essencialmente com muita antecedência, organizar com antecedência, para que não se torne também, e isso para mim foi sempre uma coisa muito importante, não se tornasse uma coisa doentia”. (P7, p.98).

“... com muito trabalho, organização e autoconfiança, sendo que esta última depende sempre das duas premissas anteriores.” (P8, p.106).

Para o participante nº 9, a sua preparação era tocar muito tempo para cansar os músculos que utilizava a mais:

“... estava visivelmente cansado, e só usei esses músculos, os a mais estavam cansados, e correu-me lindamente...” (P9, p.110).

### 2.3. Diferenças entre tocar a solo ou com piano em situação de concurso

A maioria (8/9) dos participantes aponta diferenças entre tocar a solo ou com piano em situação de concurso. No entanto, os participantes têm opiniões diferentes relativamente à condição mais difícil para tocar em concurso. Quatro participantes acham mais difícil tocar a solo, quatro acham mais difícil tocar com piano e apenas um não distingue entre as duas condições.

Mais difícil tocar a solo:

“... é muito mais difícil tocar a solo, hum, é muito mais exigente, mas é um bom desafio.” (P1, p.66).

“Há diferenças grandes, quer para quem toca quer para quem avalia. Para quem toca às vezes é um pau de dois bicos, por outro lado sentes um apoio harmónico bastante grande, portanto não estás sozinha ali no palco, pode-te ajudar, mas por outro lado para quem avalia também há muito mais por onde avaliar, desde a interacção com o pianista, desde a afinação que se torna, que se torna muito mais evidente, não é, o controlo das dinâmicas, tudo o que a obra pode pedir, não é, e é completamente diferente.” (P4, p.85).

“A solo é uma performance despida, a nú, e isso tem implicações na gestão dos silêncios, cores tímbricas, dinâmicas e sugestões harmónicas... com Piano, é pura música de Câmara, onde se partilha a construção de partitura com um colega. O Piano dá-nos uma base que sustenta e ajuda a construir de uma forma mais fácil o nosso discurso musical.” (P6, p.95).

“... com piano dá outra, dá mais apoio, mas eu acho que isso é extensível a tocar um concerto ou um recital com piano ou sem piano. Há com certeza quem se sintam mais a vontade, eu sinto-me um bocadinho mais apoiada, [...] agora num concurso, em que estamos a por em xeque passar na eliminatória ou não [...] tocar com piano recheia a performance um bocadinho mais, ajuda-nos a sentir um bocadinho mais não será bem protegidos a palavra, mas um bocadinho mais acompanhados, digamos assim. [...] Mas acho que há diferença, acho que sim.” (P7, p.101).

“Quando tocamos a solo o foco está exclusivamente no solista. Este facto, por si só, encerra um peso adicional. Em termos físicos há também um desgaste maior. O solista não tem oportunidade de alternâncias que lhe permitam algum repouso. Enfim, tocar sem acompanhamento de piano, é mais audacioso, isto é, quando falamos de obras com alguma complexidade”. (P8, p.106).

Mais difícil com piano:

“Primeiro a tocar a solo só dependes de ti, não é, e podes controlar muito mais tudo, depois tocar com piano implica mais uma data de coisas, implica haver outra pessoa a tocar e as duas pessoas entrarem em sintonia, conseguem pensar da mesma maneira, conseguem respirar da mesma maneira, conseguem ter a mesma pulsação, são tudo coisas que às vezes é difícil de encontrar pessoas que sintam como nós, e nós como eles, e depois, hum, normalmente a música é mais complexa, porque tem mais vozes, tem mais partes, e o saber bem essa música e conseguir ouvi-la ao mesmo tempo que estamos a tocar é mais difícil, por outro lado, tocar sozinho num

concerto ou numa prova é, fica-se mais exposto, e não há momentos de relaxamento porque não há os compassos de espera, e toda a gente está centrado só em ti, em termos de pressão no momento de tocar se calhar, é pior quando é a solo, em termos do controle do que pode acontecer, é pior com piano, porque normalmente com piano as coisas são mais complexas”. (P3, p.80).

“A diferença é muito grande. Ou seja, tocar a solo nós estamos sozinhos no palco, e até em termos estéticos as pessoas não têm tanta diversão, não têm a polifonia do piano, de um acompanhamento, de dois instrumentos, de música de câmara, não é. [...]. Os planos sonoros também são mais medidos, dentro da obra, não temos de estar a gerir planos sonoros com o piano, hum, e o trabalho é diferente, trabalhar com piano, há obras que não são para flauta e piano nem para piano e flauta, são com a mesma igualdade de dificuldade e a mesma música de câmara, é o mesmo... dá muito trabalho e é diferente. A preparação de uma obra solo ou com piano é completamente diferente.” (P5, p.90).

“...sinto-me muito bem a tocar obras a solo, porque por um lado não há uma referência que tu tenhas que imitar, por outro, estou mais à vontade, com piano, a gente tem que afinar, tem que... por outro lado, o piano é uma ajuda, um apoio, tocas de vez em quando, não estás sempre a tocar, também tem esse... portanto é assim um pau de dois bicos. Mas não tenho, nunca tive aquele pavor que vejo muitos alunos terem, “ai a solo estou muito nú, muito despido”, isso nunca tive...”. (P9, p.111).

Apenas o sujeito 2 afirma que em termos de preparação a exigência é igual entre tocar a solo ou com piano:

“Não, acho que não... como sou muito sistemática na preparação, seja quem for o pianista vai ter que passar o mesmo que eu (risos), quer dizer, isso já, não, em princípio não, isso é obviamente coordenar mais com o pianista ou com a pianista, mas não, preparação é preparação. Não me faz assim muita diferença. [...] Quando a gente não conhece, embora também aí a preparação tem que ser com já a ideia que vais ter um pianista que não sabes como é que vai tocar, se é rápido, se é lento, se ele vai aceitar o acompanhar-te ou vai fazer o que ele ou ela bem entender, isso são coisas que são, enfim, são coisas que temos de preparar no máximo possível, e que não podemos controlar na altura, temos que reagir ao que acontece na altura.” (P2, p.74).

## 2.4 Apresentação visual dos participantes

Cinco participantes referem que a apresentação visual e todos os aspectos envolvidos pela sua presença física na performance são importantes em certas fases de concurso, mas no entanto consideram que estes aspectos influenciam o júri mais do que deviam.

“... eu acho que isso influencia o júri, de qualquer maneira, não tenhas dúvidas. Hum, tem que influenciar.... Quer dizer, não concordo com isso, mas... é uma boa questão. Claro que a apresentação de um, de um músico é importante, não é? Depois a parte de... de... movimentação também pode influenciar no júri.” (P1, p.67).

“...A roupa obviamente não devia, a roupa não devia, embora, eu também de certeza, somos todos de uma maneira ou outra, somos todos, não admitindo, somos todos influenciados pela maneira como a pessoa se apresenta” (P2, p.75).

“...Eu acho que desde o momento que um concorrente entra, que mesmo que seja inconscientemente o júri já está a fazer uma avaliação, e... claro que é muito importante para um

júri se concentrar no que está a ouvir é importante que a imagem seja harmoniosa com o que está a ouvir porque se uma pessoa, até pode tocar fantasticamente bem mas tem uma atitude estática, de uma forma que parece até um bocadinho insensível, é muito difícil a pessoa separar-se daquilo que está a ver e daquilo que está a ouvir. E pelo contrário, também se alguém não pára quieto e perturba de tal modo que a pessoa só está a ver e já não consegue ouvir, eu acho que a imagem é importante e que conta, mesmo que seja inconscientemente.” (P3, p.81).

“... e hoje sente-se um bocadinho isso, que é eu acho que as pessoas acham mais interessante comprar um DVD de um bom concerto, da Filarmónica de Berlim, ou de um solista e ver também, sendo que quando nós vemos perdemos um bocado a audição, é como ir ao cinema, nós músicos quando vimos um filme prestamos muita atenção à banda sonora, as outras pessoas também mas é de uma forma já mais generalista, já faz parte do pacote do filme em si, não é, sentem que aquela cena que é muito bonita mas não se apercebem tanto que é pela música ou porque... e nós analisamos isso de outra forma. Mas é de facto muito importante o ver também. Tendo essa desvantagem de nós não ouvirmos também. Ou seja, se nos filmarmos a tocar e se formos ver é diferente se nos gravarmos só em termos de áudio e se nos formos ouvir, são duas coisas distintas, de facto os dois sentidos em paralelo têm vantagens mas também tem a desvantagem de não ouvirmos, mas é mais bonito que no espectáculo, evidentemente.” (P5, p.92).

“Tudo faz parte da performance. O que se vê e ouve. Mas prefiro considerar o que se ouve. Julgo ser o propósito mais importante.” (P6, p.95).

Relacionado com este tema está a pertinência do uso da cortina, sobretudo em audições de orquestra.

### **2.4.1 O uso da cortina**

“... agora cortina, eu acho que é uma pena nós precisarmos da cortina, mas nós precisamos da cortina sim senhor, porque realmente, e mesmo assim, isso não quer excluir que haja um entendimento entre os partidos que estão envolvidos no concurso, não sei se é mesmo, já pensei muito sobre isso e não sei se realmente ajuda muito, eu gosto de ver uma pessoa tocar, sim, mais por, não sei, porque faz parte, também porque é uma diferença a gente ouvir em casa num CD e ir a um concerto, obviamente é uma intensidade de correspondência completamente diferente. Por isso eu acho uma pena, é uma pena ter que utilizar, cada vez mais a cortina (P2, p.75).

“...Hum, se é um concurso que não é à cortina tu és uma intérprete, estás em palco, não és, és uma performer, não estás só ali simplesmente a tocar, estás a comunicar. E faz todo o sentido, a gente, eu costumo dizer que nós vamos “ouvir”, vamos ouvir e ver, e às vezes os olhos conseguem até conseguem fazer esquecer alguma coisa que ouvir se não visse. Não é, há pessoas que têm o talento ou o dom que têm de alguma forma disfarçar uma ou outra coisa menos boa pelo facto de ser comunicativa quando toca não é, isso faz toda a diferença.” (P4, p.85).

“...É completamente diferente. A cortina visa tirar e, ou seja eliminar um dos sentidos que é a visão, ou seja, tu não te deixares influenciar pela fisionomia da pessoa, pelo tamanho, pela altura, pela beleza, pela forma como agarra o instrumento, como interpreta, se se mexe muito, se se mexe pouco, se os movimentos têm a ver com a música que está a fazer, se não têm, ou seja, tu pura e simplesmente ouves, o que é muito diferente de ver e ouvir. Hum... o ver é fundamental também. Ou seja, daí a cortina não existir num concurso ao longo das eliminatórias porque é muito importante ver de facto como a pessoa está, mostra-nos também a dificuldade com que toca ou não, a naturalidade, a beleza com que encara o instrumento, e depois aqueles aspectos que nem sequer são fáceis de adjetivar que é que há pessoas que de facto o instrumento fica muito bem e conseguem fazer passagens difíceis parecer uma coisa muito simples e muito natural e muito

bonita e outras pessoas que não conseguem fazer isso e pessoas que são muito mecânicas e muito... é muito importante. Ambas as versões são muito importantes, e a última é a que tem a ver com o espectáculo e com a nossa, com a nossa profissão, ou seja, a música” (P5, p.92).

“A questão da cortina para mim é uma tática muito boa. Elimina à partida, dizemos nós, elimina à partida qualquer influência ou qualquer factor que possa influenciar o júri e conhecer o candidato ou ver quem é, ou ver se é gordo ou magro, se é mais bonito ou se é mais feio, se se mexe muito ou mexe pouco, claro que há muita coisa que é traduzida na música, os movimentos demasiados traduzem-se que uma pessoa consegue ouvir que alguma coisa não está bem e que há ali um movimento a mais, agora há muitos factores que podem influenciar e que não têm importância nenhuma. E quanto mais não seja a anonimidade, o anonimato do candidato, isso é a principal coisa que há que defender quando há problemas nesse sentido. Quando não há cortina, acho que a parte visual é muito importante obviamente, acho que a parte visual e a presença do candidato é muito importante, a graciosidade que mostra ou a maneira como se apresenta, a sua postura, são coisas muito importantes também a ter em conta que fazem parte da performance em si, a maneira como a pessoa se apresenta. Não digo o vestuário, o vestuário é importante, claro, acho que não é por ser mais chique ou menos chique, mas por ser uma coisa apresentável e que faz parte do conjunto, eu acho que faz tudo parte da performance. Mas acima de tudo outras coisas mais do que o vestuário. Postura, atitude e a expressão facial da pessoa, às vezes também é muito importante.” (P7, p.102).

“se refere à cortina ou ao acto de tocar em frente a um júri sem cortina, eu sou apologista da cortina até à final, que, entendo dever ser sem cortina, pois este facto cria um estado de espírito diferente aos concorrentes, que é necessário conhecer durante a prova para que o júri possa aferir as diversas características intrínsecas a um grande músico e julgar com menor subjectividade.” (P8, p.107).

Uma perspectiva mais abrangente acerca do fenómeno performativo ser simultaneamente visual, auditivo e social é apresentada pelo participante 9, o qual refere ser artificial separar o que é que é gesto do que é música e que essa separação, será sobretudo cultural ou ideológica.

“É uma grande conversa. Hum, tem a ver com... uma série de... preconceitos, acaba por ser, que vem de um ideal formalista muito bem apresentado e defendido por Hanslick que a música é som e é um som desincorporado, digamos assim, é o jogo dos sons, Stravinsky depois também, como reacção ao Romântico, isto tem toda uma história, uma reacção aos excessos dos intérpretes Românticos que acabavam por nem respeitar as obras, etc.... [...]. Contra isso está a interpretação até dos compositores da altura que tocavam, não é, há interpretações de compositores das suas próprias obras em que eles transgridem imenso aquilo que está escrito. [...]Esta desencarnação, esta ideia de que a obra não é um ritual [...] porque é uma sala de concerto em que as pessoas têm um determinado comportamento, em que não se podem bater palmas entre os andamentos, que têm de estar numa situação de escuta como se estivessem na missa, que os intérpretes vestem-se de preto para não chamarem a atenção para outros aspectos, que devem diminuir o gesto com exageravam os românticos, [...]os grandes pianistas principalmente, aquela figura mítica do pianista esbelto que faz assim uns grandes gestos com as mãos e que até faz vibrato às vezes no piano. Como reacção a isso veio essa ideia de que a música deve ser ouvida só pelos sons mas todos sabemos que ouvir um CD é muito diferente do que estar numa sala [...] estamos a perder obviamente o fenómeno de ouvir música em conjunto. [...] os elementos que eu até diria propriamente chamados extra-musicais, eles também fazem parte da apresentação, da performance, do ritual. Que num concurso se queira subtrair esses aspectos e por os candidatos, os concorrentes a tocarem atrás de uma cortina ou não sei que, é uma opção, que eu respeito, mas que trai aquilo que é realmente comunicação musical, a favor de uma ideologia que defende as destrezas e essa ideia que a música é só som e não é mais nada, e para buscar um exemplo sintomático, o que seria de intérpretes da música popular se não tivessem a imagem, basta pensar

nisso (risos). Quantos deles que são uns gigantes a nível mediático, o que é que seriam se não tivessem a imagem, são menos músicos por isso? Eu acho que é uma ideologia que é dominante no clássico, mas acho que é uma ideologia.” (P9, p.113).

## 2.5 O impacto da participação em concursos

Todos os participantes avaliaram a sua participação como positiva ou importante, apesar de dois dos participantes (participante 4 e 5) não considerarem a participação imprescindível ou sempre benéfica.

“É importante mas não é imprescindível.” (P4, p. 86).

“Acho de facto muito importante se as pessoas tiverem preparadas, se tiverem o perfil para o embate do concurso. Ou seja, o concurso é um embate, pode ser uma coisa boa, agradável, neutra ou terrível. [...] ... pela experiência em si eu não acredito muito que nós necessitemos dessa experiência. “Ah, nós temos que nos habituar”. Claro que nos temos de habituar, mas se o trabalho na sala de aula e em casa for feito com o rigor muito sério, muito realista, o palco não é assim um sítio tão diferente. É diferente, mas não é tão diferente [...] teria todo o cuidado de ir para o concurso de facto se me sentisse extremamente bem preparado, isso acho que é importante.” (P5, p.93).

Para o Participante 2, que realizou inúmeras audições de orquestra e sente mais à vontade neste tipo de competição do que em concursos de sólitos o impacto da participação nos mesmos, não é significativo para o seu percurso profissional.

“...a minha mente, a minha maneira de ser músico não é orientada para eu fazer concursos. Pronto, é, não faz parte daquilo que eu gosto de fazer.” (P2, p.73).

Para o Participante 9 o impacto da participação nos dois tipos de concursos também não é significativo para o seu percurso profissional por não se identificar com essa prática. Poderá não estar alheio a este facto ter iniciado o seu percurso como flautista mais tardiamente e a participação em concursos não ter sido determinante na obtenção de sucesso no seu percurso profissional.

“Porque o concurso é de facto uma situação artificial, para música, para aquilo que a gente chama Música (com M grande), a Música com M grande é para ser feita num ritual, numa situação em que o intérprete generosamente digamos assim está a partilhar a sua narrativa emocional com aquele grupo de pessoas que se encontra ali naquele contexto e naquela situação. Um concurso não é bem isso, uma pessoa está a fazer um exame, não é. Portanto, se bem que, um intérprete também é um actor e está ali a fazer de conta que está num ritual de concerto, tem esse diferencialzinho, que é, importante. É importante que os alunos percebam que um concurso é um concurso e um concerto é um concerto. São coisas diferentes.” (P9, p.115).

Para os restantes participantes, a participação em concursos é benéfica, pelos conhecimentos adquiridos em termos culturais, em termos sociais e pessoais. Nomeadamente por lhes ter proporcionado adquirir aprendizagem, melhorar a sua auto-avaliação e organização, a sua evolução e por terem encarado o desafio imposto. Nesta secção discute-se assim um aspecto central na resposta aos anseios desta dissertação.

“... nos dias de hoje a nossa realidade, a nossa sociedade toda ela é muito competitiva, e na música também e os concursos além de serem uma maneira de conhecer outras pessoas e outros sítios [...] por mais que nós achemos que um concurso pode ser injusto e que é negativo, nós podemos transformar isso numa coisa positiva para nós, e é importante fazer porque ele faz parte da nossa sociedade, e se nós queremos ter sucesso[...]. Ninguém conhece ninguém, mesmo que toque muito bem, se nunca ganhou um concurso que lhe fez tocar aqui e ali, tocou com a orquestra tal, acho que é mesmo importante e os alunos no ensino superior devem a meu ver, se têm já preparação para isso é a altura certa para investir nesse tipo de trabalho.” (P3, p.81).

“São um estímulo e uma forma de se evoluir. São também uma consciencialização do nível artístico do indivíduo, e isso dá uma perspectiva do que é o fazer para se continuar a crescer. Como essência, as competições na música são negativas e nem sempre determinam quem é o melhor músico. Não encontro uma grande saudabilidade no seu propósito mas encontro sempre vantagens para o músico.” (P6, p.96).

“Acho, acho muito. Não acho que seja o mais importante, mas acho que é muito importante porque faz crescer. E acho que os alunos ao prepararem-se para os concursos principalmente os que são lá fora primeiro trabalham, aprendem repertório, muitas coisas são novas, pesquisam sobre ele e vão lá fora, ouvem outras coisas, ouvem outras pessoas, ouvem a opinião do júri, ouvem os outros candidatos nos corredores a estudar, apercebem-se do nível que tem aquele país ou aquele ou aquela escola ou aquela, contactam com uma realidade que não conhecem, isso é muito positivo, estimula muita coisa, [...] estimula um bocadinho a auto-critica. [...] Acho que se os alunos forem preparados e forem mentalmente digamos assim conscientes de algumas adversidades que possam acontecer acho que só podem tirar partido, porque abstraem-se dessas coisas menos positivas e aproveitam as positivas.” (P7, p.105).

“Acho muito importante. O facto de um músico trabalhar para um concurso proporciona-lhe um estádio evolutivo que o mantém estimulado e acordado face à concorrência. É-lhe também proporcionada uma troca de saberes e uma sociabilização importante para a solidificação do seu estatuto.” (P8, p.107).

“Sempre positivo, porque mesmo correndo menos bem no primeiro ou no segundo foi uma aprendizagem. Foi uma aprendizagem e deu para melhorar depois nos outros Nos outros a gente consegue, e consegui alguns primeiros prémios por isso mesmo.” (P4, p.84).

“Todos serviram para me auto-avaliar e crescer e isso é fundamental!” (P5, p.95).

“... acho que à medida que as coisas foram avançando consegui também melhorar a qualidade do desempenho, fui amadurecendo, fui melhorando o controle também de vários factores, dos nervos, da ansiedade, a preparação, o repertório ficava mais realizável, quando era mais nova as peças eram mais difíceis.” (P7, p.99).

“É necessário, em primeiro lugar, acreditar no nosso talento, mas dentro de uma base de organização e de trabalho. Se estas últimas premissas não estiverem na primeira linha, já não faz sentido acreditarmos no nosso talento, porque ele, por si só, não nos levará a lado nenhum. Porque penso e funciono dentro destes princípios, normalmente avalio o meu desempenho nos concursos muito positivo.” (P9, p.106).

“E pronto, foi esse (risos) o meu último concurso, aquele que eu ganhei, foi o meu último (risos), e nunca mais perdi tempo com isso.” (P2, p.73).

Relacionado com o aspecto da auto-avaliação dos participantes é que o impacto da participação nos concursos é importante para evoluir como músico, nomeadamente na habituação à pressão e não para competir com os outros.

“Hum... Porque não, quer dizer, acho importante. É assim, se a pessoa quer, fazer uma carreira, é importante. Se não quer, não, percebes? Se uma pessoa quer mesmo fazer uma carreira como solista, é importante fazer os concursos, acho que sim, mas não como para ganhar ou para competir com os outros, mas sim para dar o seu melhor, para se superar, para se superar, para melhorar, para melhorar e para se habituar também à pressão do... palco. Hum... por exemplo, é uma pessoa ir a um concurso internacional já está a criar, como é que se diz, hum, está-se a treinar também para um concurso para uma orquestra, por exemplo, é o mesmo tipo de pressão, não é bem o mesmo tipo, é quase, mas tem na mesma um júri, hum, mas quem quiser fazer carreira deve, acho que deve ir a concursos, acho que sim.” (P1, p.69).

## 2.6 A perspectiva dos participantes acerca dos concursos como professores do ensino superior

### 2.6.1 Experiência no ensino superior

Todos os participantes deste estudo têm experiência, actual (P1, P2, P4, P6, P7 e P9). ou no passado próximo (P3, P5 e P8) de docência no ensino superior, com um grau de experiência que varia entre os dois e os vinte e dois anos de docência tal como indica o gráfico 3.

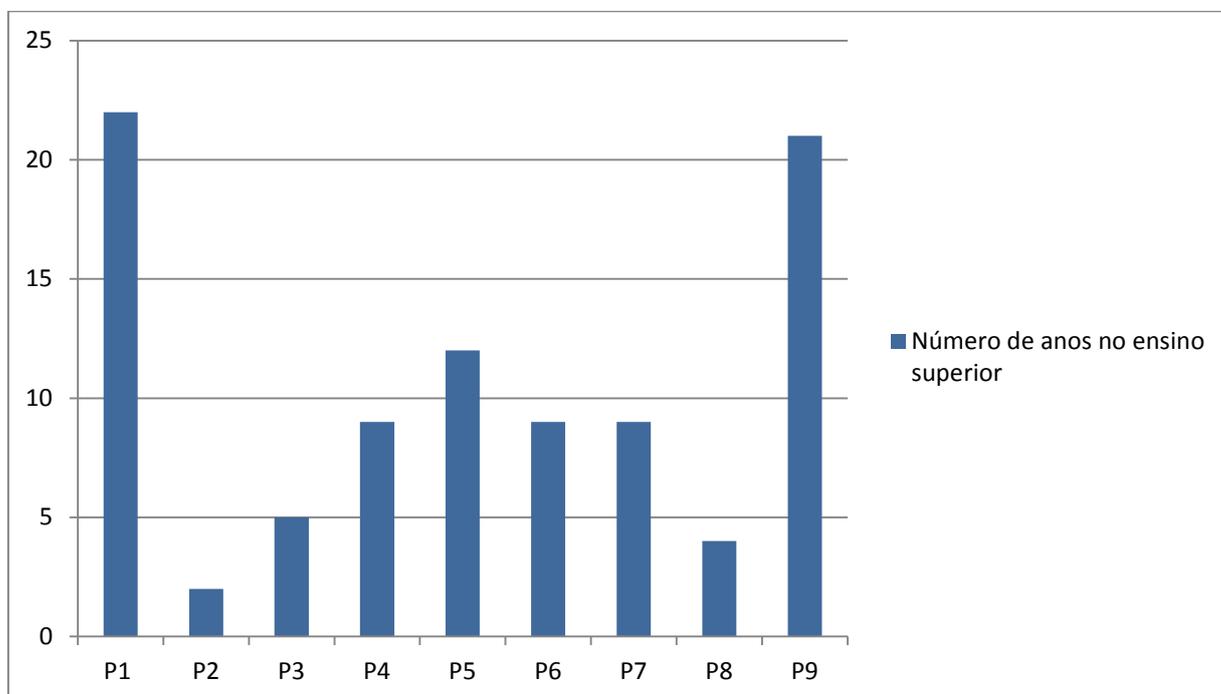


Gráfico 3. Número de anos de docência no ensino superior.

Com vista a saber como é que os participantes lidam com a participação de concursos na qualidade de professores, e de maneira a poder aferir possíveis influências entre aluno e professor foi perguntado aos participantes se encorajavam os alunos a participar em concursos, se incluíam na escolha do repertório a preocupação em conter obras mais pedidas de concursos e também que conselhos davam aos seus alunos relativamente a uma eventual participação em concursos.

## 2.6.2 Alunos em concursos

Todos os participantes referem que ao longo da sua carreira como professores tiveram muitos alunos a participar em concursos o que reforça a importância que atribuem à participação nos mesmos.

“O que eu acho que é mesmo importante é se uma pessoa tem o objectivo mesmo de fazer concursos ou de ganhar um concurso, ou de tentar ganhar um concurso para ter uma carreira, ou de entrar para uma orquestra... hum..., tem que fazer muitos. Não é uns em cima dos outros de maneira a não conseguir preparar nenhum, mas atempadamente planear fazer dois ou três em cada ano. Porque a experiência é que vai ensinar a cada um qual é o seu verdadeiro caminho [...] isso é só com experiência. Então eu acho que estar à espera do momento em que estejamos preparados, em forma para fazer um concurso é um erro, porque esse momento nunca vai chegar, até porque nós nem sabemos como é que é estar preparado para fazer um concurso se nunca fizemos nenhum. Acho que é planear e fazer.” (P3, p.81).

“Concorram. Cresce-se e aprende-se sempre. É sempre um período de evolução. A preparação é crucial, assim como ter sido bem orientado e ensinado.” (P6, p.96)

“Enquanto professor eu procuro que isso seja uma experiência positiva para eles, posso recomendar a um aluno que vá a um concurso, para ele ver outras pessoas tocar, eu sei que ele não vai ganhar prémio nenhum, mas sei que lhe vai fazer bem ver como é que outros estudam, como é que se posicionam, ou ver aquele ambiente, etc. Também pode acontecer, portanto, cada caso é um caso, também pode acontecer que eu diga “é melhor não ires, porque não tens uma relação fácil com a música, e vai-te fazer pior, não é construtivo para ti ires agora a um concurso, mais vale ir quando estiveres mais seguros”. É um bocado a mesma coisa de tocar de cor, [...] se tocar de cor não for mais um obstáculo, [...] mais vale não tocar de cor.” (P9, p.114).

No entanto, o participante 2 refere, apesar disso, um certo desgosto de que os concursos sejam necessários, devido às eventuais desvantagens que podem trazer, como necessitar demasiadamente do reconhecimento dos outros para progredir.

“...acho que é pena nós precisarmos dessas, dum prémio, ou de um, sei lá, nós precisamos de as pessoas nos dizerem que nós somos bons, que merecemos alguma coisa, ou que somos bons, ou que é pena, [...] pronto, mas isso é uma coisa que os professores tem que fazer, deviam se calhar incentivar um bocadinho melhor, não sei. Mas pronto, já que é preciso, que façam os concursos, acho muito bem. E que não, enfim... que não sei deixem enganar às vezes pelos resultados.” (P2, p.76).

## 2.6.3 Iniciativa da participação.

Esta participação decorre tanto por iniciativa dos alunos como dos professores.

“...foi de mim, claro. É evidente. E acho que nessa altura levei muitos alunos aos Jovens Músicos.” (P1, p.69).

O participante 2, por exemplo, diz que a iniciativa partiu dos seus alunos.

“Por acaso foi sempre por iniciativa dos alunos, acho que eu não incentivei ninguém. Porque era muito fresquinha também, ainda por cima num país que eu, quer dizer, conheço bem Portugal, mas não sei o que é que... vocês sabem muito melhor o que é que dá para fazer aqui e o que é que não dá para fazer. Nisso ainda conheço melhor o estrangeiro do que aqui.” (P2, p.76).

Os participantes 5,6,7,8 e 9, referem uma iniciativa mútua.

“Hum, mútua. Ou seja, em algumas situações eu alertava para a existência do concurso e achava que o aluno tinha o perfil e estava no nível para e muitas vezes os alunos também vão sugerindo, “Ah, o concurso x, será que eu devia de concorrer, será que não deveria?” Ou seja foi mais ou menos um processo por parte do professor e por parte do aluno.” (P5, p.93).

“... ambas as situações, em função do projecto artístico/pedagógico.” (P6, p.96).

“As duas coisas. Muito por iniciativa dos alunos. Mas, eu acho que a iniciativa nunca é minha, eu posso é estimular, eu nunca tive por hábito dizer “tu, vais a este concurso, tu vais àquele”. Eu posso dizer “há este concurso, estás interessado em ir, é bom para ti ou não”. Ou simplesmente estimular enviando “estejam atentos a este concurso, estejam atentos a estes concursos”, é um bocadinho mais assim que eu funciono e acho que acabo por conseguir que os alunos também tenham interesse e acabam por querer ir, e acabam por fazer essas coisas. É a iniciativa. Eu cultivo um bocado e depois deixo que a iniciativa venha deles, porque isso também é importante. Se eu cultivar uma coisa e os alunos não quiserem, também não vale a pena, não é por eu obrigar que alguns deles o vão fazer de livre de vontade, por isso eu cultivo, se alguns deles lá forem buscar as sementes é porque estão interessados.” (P7, p.103).

“Sim, quase todos os meus alunos participam em concursos. Numa fase inicial sou eu que os informo, lhes mostro o caminho e incentivo. Num estágio mais avançado da sua formação já aprenderam o caminho e a caminhar e então lançam-se no percurso mas têm sempre o meu incondicional apoio.” (P8, p.107).

“Já aconteceu, já aconteceu dizerem-me “eu queria concorrer a este concurso, ou inscrevi-me neste concurso, o que é que acha.” (P9, p.114).

#### **2.6.4 Escolha do repertório dos alunos em função da participação em concurso**

Relativamente à escolha do repertório, a maior parte dos participantes (P2, P3, P4, P5, P6, P7, P8 e P9) não pensa no repertório mais pedido em concursos mas sim no repertório que melhor se adequa ao aluno para sua evolução.

“Não. Porque sinceramente eu nem sei qual é [...] embora obviamente se eu tivesse um aluno que estaria mais a tentar realmente fazer, a preparar-se para uma audição para uma orquestra profissional ou para fazer concursos, obviamente tínhamos que mais direccionar para estas coisas [...]. Por exemplo, [...] eu gosto muito de tocar as Sonatas de Mozart, só como preparação para o estilo, depois quando se realmente pegar no concerto pelo menos aquela ideia do estilo já estar

resolvida e de nos podermos dedicar aí a outras coisas, [...] porque estar a usar uma peça sempre para trabalhar técnica e som e... isso fazer com o concerto de Mozart é assim, passado um bocadinho a gente acabava-se por cansar da peça, sem ter trabalhado realmente a apresentação desta peça num concurso. E por isso eu gosto de utilizar outras coisas, outros sistemas para trabalhar estes aspectos e quando a gente chega ao concerto seja só o concerto que importa e não o estilo dele, ou o som ou a técnica..” (P2, p.77).

“Não, não, não. De todo. Poderá ter num caso muito excepcional de um aluno que seja tão bom em todos os aspectos possíveis e imaginários e que nós temos a liberdade de poder escolher qualquer obra, não temos de trabalhar nada em especial, a sonoridade ou o stacatto ou o vibrato ou a interpretação ou um período da música, do clássico ou barroco, ou mais moderno. E então, se for uma coincidência podemos “Olha, vai haver o concurso x, podemos aproveitar esta obra também tem interessa para ti”, de resto não basicamente o repertório dos alunos é escolhido, hum... para o aspecto pedagógico, ou seja, para o progresso. [...] Pelo menos eu não dou aulas dessa forma nem escolho o repertório dessa forma.” (P5, p.94).

“Depende, em princípio não, a não ser que o aluno já esteja a contar fazer um determinado concurso, [...] eu tento sempre balançar um bocadinho, quer dizer, por um lado, as peças do repertório, por outro, hum, ir procurando outras e também dar a conhecer outras menos conhecidas. Mas a escolha de repertório num ano lectivo normal e para um concurso para mim é diferente, porque para um concurso quando eu escolho com os alunos, escolho algo que lhes encaixe bem, para a pessoa ter mais hipóteses de ter sucesso, eu procuro dar repertório que possa... hum.. que, que dê a possibilidade de trabalhar aspectos que não são tão fáceis e que sendo assim têm de passar mais tempo com aquele tipo de dificuldade. [...] Há este tipo de preconceito e no repertório do ano lectivo, eu tenho sempre em atenção para tentar desmitificar um bocado esta coisa de só tocar o repertório do conservatório de Paris, e a Ballada de Reinecke e o Concerto de Reinecke e andar um bocado à volta disso, gosto de tentar fazer outras coisas.” (P3, p.82).

“Acho que não. Se calhar uma pequena percentagem. E depende, se calhar se houver algum ano em que vai haver algum concurso que eu sei que os alunos têm a intenção de ir eu posso [...] debruçar-me um bocadinho sobre isso e até encaminhar mais ou menos alguma parte para aí. Se não, acho que não me guio muito por aí. Até porque actualmente o repertório dos concursos tem mudado um bocadinho, tem sido um bocado inovador, durante uns anos nós víamos sempre aquelas mesmas peças, Sonata de Poulenc, Sonata de Prokofiev, Sequencia de Berio, Sonata Apassionata [...].São repertórios que estimulam muito mais a criatividade dos alunos e são coisas muito menos tocadas, repertório muito menos conhecido. [...] Se o aluno estiver a preparar-se para um concurso aí sim, tentarei dentro do que o concurso pode dar ao aluno, mas o aluno sempre em primeiro lugar, sempre aquilo que faz falta ao aluno trabalhar naquele momento. É sempre por aí que eu me guio.” (P7, p.104).

No entanto, os participantes 4, 6, 8 e 9 (P4, P6, P8 e P9) referem que acabam por sugerir algumas das obras requeridas em concursos.

“Algumas obras eu confesso que acabo depois por sugerir porque é assim, nos concursos normalmente são exigidas obras que são marcos importantes, não é, obras que tu tens que tocar enquanto instrumentista ao longo da vida, portanto eu vou sugerindo, [...] eu escolho as obras em função daquilo que eu acho que é importante para o instrumentista, não é, hum, se eu acho que ele está à vontade por exemplo em obras mais técnicas, sou capaz de dar uma obra mais expressiva. Se eu acho que o músico está mais à vontade em obras do nosso tempo, eu sou capaz de dar uma coisa do Barroco, ou Romântico, ou Clássico, que é para conseguir moldá-lo e para conseguir que ele seja o mais eclético possível a tocar.” (P4, p.86).

“Não escolho o repertório em função do que é pedido, mas por vezes vamos ao encontro de algum repertório que é mais comum em concursos, nomeadamente os excertos de orquestra e os *Concerti* que são escolhidos: Mozart e Nielsen.” (P6, p.96).

“A escolha do repertório é sempre muito bem pensada dependendo da fase e das competências do aluno no momento. Obviamente, há sempre algumas obras que são exigidas pelo júri e essas têm que ser trabalhadas para o efeito.” (P8, p. 107).

“ Isso depende, se tens um aluno que é concursável (risos), já comesças a pensar nisso, se comesças a decidir o programa em Setembro, o normal é em Julho, mas pronto, em Setembro, e há um concurso já em Dezembro, a gente já pensa nisso. Agora, se for um, a maior parte das vezes, os alunos, tás a fazer um repertório e depois dentro do repertório, de repente aparece um concurso em Paços de Brandão, e eles exigem isto e aquilo, já tens a Sonata, já tens, falta-te só um andamento de concerto, vamos ver um concerto. Isso pode acontecer..” (P9, p.115).

Por último, o participante 1 (P1) diz-nos que sugere repertório aos alunos de entre o mais pedido em concursos.

“Ah, que dou. Sim, sim. Por exemplo, a Sequência de Berio por acaso, a quem é que eu dei isso? [...]O Prokofiev, também é uma das coisas que eu estou sempre a dar. Hum... mas, pronto, não tenho insistido muito em música contemporânea, contemporânea não, século XX. Mas devia insistir mais, obviamente.” (P1, p.70).

## 2.6.5 Conselhos aos alunos que participam em concursos

A maior parte dos conselhos dos participantes entrevistados incide na necessidade de uma boa preparação para os concursos. As principais formas de preparação referidas foram estudar muito, ter uma afinação perfeita, conhecer a melodia e harmonia, conseguir uma grande focalização no trabalho, imaginar a situação de palco, conseguir não falhar, lidar com as expectativas.

“...os alunos devem ser preparados, cada vez melhor bem preparados para... não é para tocarem de cor, é para conhecerem, compreenderem mesmo a música, e a harmonia, e tudo, a forma, tudo isso, hum.. não só a parte de flauta mas a parte de piano, se for com piano. Que compreendem tão bem, tão bem, tão bem e estudarem tanto, tanto, tanto e tão bem que... não precisem depois do papel. É isso, é o único... é o conselho que eu dou, é evidente, é estarem muito bem preparados, se quiserem ganhar concursos, certo?” (P1, p.68).

“...as obras que vão tocar têm que estar mesmo muito bem preparadas, bem seguras, e depois quando chegar ao momento, tentar de todo pensar que não está num concurso, que está num recital. E portanto fazer música, muito ou o melhor que pode fazer. Claro que num concurso o mais importante não é que tu toques, não é que sejas muito intuitiva naquilo que faças, é que não falhes. A partir do momento em que falhas um concurso é complicado. A partir do momento em que desafinas. O júri até pode gostar porque tu podes realmente “levantar os pelos”, podes fazer as pessoas arrepiarem-se, mas se tens problemas de afinação, se tens problemas de ritmo e isso tudo, num concurso isso não pode ser.” (P4, p.85).

“Estudarem com organização e focalização. Se eu tenho mais dificuldade na secção A não vou perder muito tempo com a secção B. Tocar todo o programa à mesma hora do concurso

durante alguns dias anteriores ao referido concurso. Rodar o programa em audições com um bom pianista. Levar esse bom pianista ao concurso. Depois destes ditames, ir para o concurso com confiança.” (P8, p.107).

“...Que estejam extremamente bem preparados, que não estejam com nenhuma expectativa relativamente ao concurso, não diria que concorram por aquela situação que se diz muitas vezes “Ah, pela experiência e...”. Pela experiência que eu tenho de estar em júris já vi o reverso da medalha, já vi que foi muito bom para muitas pessoas que concorreram e já vi que para outras pessoas foi altamente destrutivo e terrível ter concorrido, já vi miúdos de sete e oito anos a chorarem desalmadamente por terem feito um concurso [e não terem ganho] e acho que isso de facto deixa marcas. Hum, agora acho que os concursos são importantes, partindo deste princípio que as pessoas de facto têm um nível adequado, certo para o concurso que vão fazer e que estão de facto bem preparados. E se psicologicamente forem pessoas já com a força, a preparação para estar num concurso, eu acho que sim senhora, que pode haver vantagens e que deve ser feito e que pode ser interessante e que pode ser muito motivador. Salvaguardando que pode também ser destrutivo. [...] Acho que tudo isto devia ser mais claro mais determinado, mais objectivo.” (P5, p.92).

Ser capaz de desenvolver uma identidade própria através de um som ou uma forma de tocar original e ser capaz de comunicar com o público surgiram como preocupações adicionais.

“O primeiro que me vem à cabeça é aquele que dizia há pouco, que se organizem e que planeiem com tempo a preparação. [...] isso vai permitir com que os tempos antes do concurso não sejam só com aquilo, [...] e que possam distrair-se com outras coisas, relaxar com outras coisas. Se houver tempo para isso é muito mais positivo do que entrar numa espécie de estágio intensivo, para mim isso pode não funcionar tão bem. E outro conselho é que sejam originais. Para mim isso é a principal coisa. Não é original para rasgar com as tradições, obviamente que não, que isso somos eliminados logo no segundo compasso, mas ser originais, ter a nossa identidade, dentro das regras que nós temos e dos limites, e do estilo dos compositores, mas dentro disso, criar a nossa própria identidade e não estar à espera de agradar a gregos e a troianos [...] o que nós temos de fazer é ser tão convictos, mostrar a nossa identidade tão forte e tão firme, que possamos convencer mesmo aquele que ache “eu não toco nada como ela tocou”, mas [...] dou-lhe o prémio. [...] a pessoa pode não se identificar tanto mas não consegue negar nem vai negar que a boa interpretação porque às vezes não é de estar bem ou estar mal, é uma questão de “pode ser assim, mas também pode ser assim.” (P7, p.103).

## 2.7 Sequenza de Berio e Sonata op. 94 de Prokofiev

Como foi descrito na Parte I, Capítulo 3, as obras mais pedidas nos concursos internacionais nos anos de 2013 e 2014 e nos concurso de 2015-2016 cujo repertório já está disponível, são a Sequenza de Berio e a Sonata de Prokofiev. Os participantes foram inquiridos acerca das razões pelas quais estas serão as obras preferidas. Os participantes reconhecem a importância das obras para o repertório de flauta transversal. No entanto, nem todos reconhecem a pertinência desta exigência, mostrando mesmo alguma admiração.

“Nas diferentes épocas, foram sem dúvida dois compositores de referência no repertório da flauta. Estas obras encerram a tal complexidade que referi na questão anterior e porque são obras de referência são tocadas e já foram gravadas por alguns dos monstros sagrados da flauta.” (P8, p.107).

“Por acaso fico admirada por serem essas duas peças, principalmente a Sonata de Prokofiev.” (P2, p.75).

“A Sonata de Prokofiev não consigo perceber porquê, porque há outras obras de igual intensidade.” (P4, p.85).

“...tenho algumas dúvidas que sejam de facto as obras mais pedidas.” (P5, p.90).

“A Sonata de Prokofiev já não sei avaliar tão bem...” (P7, p.102).

Dois dos participantes indiciam a *Sequenza* de Berio como uma obra óptima para selecção de concorrentes.

“A Sequência de Berio, por exemplo, eu acho que é super selectiva. Porque é, quer dizer, para montar essa peça é preciso muito tempo. E estar a pedir essa peça como peça obrigatória é já elimina não sei quantas pessoas à partida, não é?...” (P1, p.67).

“O Berio eu diria que é um desafio tão grande e é uma obra que para muitas pessoas é uma obra desinteressante, sei que é quase um choque dizer isto, mas é verdade, acho que não é uma obra extramente bem conseguida, é muito mais interessante por exemplo a Sequência de Berio para Canto ou para Trombone, são de facto muito mais bonitas do que propriamente a de flauta, e a de flauta não foi uma peça que tenha resultado de início, tem aquela história que tu sabes de terem que existir duas edições diferentes da Sequência de Berio. E aliás, há cartas escritas ao Nicolet numa das gravações que o Nicolet depois fez da Sequência de Berio em que Berio especificamente suplicou que no compasso x e no compasso y fizesse assim e assado, e depois há estudos só pela interpretação da peça interpretada pela versão número um e pela versão número dois, qual é a mais livre, qual é a melhor, agora em acho que é uma obra que só existe para de facto eliminar pessoas, quando é colocada nos concursos não é para ver características. É uma obra muito livre, o próprio Berio diz isso, ou seja os tempos têm que ser compridos, mas depois há uma liberdade muito grande de velocidade e de interpretação mas que é uma obra escolhida como de facto, se pusermos o Berio na primeira eliminatória, vamos ter menos cem pessoas a concorrer ou cento e cinquenta. Ou seja, acho que é só por essa característica.” (P5, p.91).

Também há participantes que indicam a *Sequenza* de Berio como marco na história da música.

“A Sequência de Berio acho que é muito bom que seja das mais porque às vezes também é muito ignorada e acho que é bom que realmente se peça mais vezes e uma vez que é essencial para o repertório contemporâneo, e, quer dizer, já não é contemporâneo, já é... mas porque

obviamente marcou imenso tudo o que venha depois, é obviamente marcado por interpretação, musicalidade, claro, e obviamente são essas as coisas chave que nós precisamos de mostrar num concurso e o repertório que há antes muitas vezes é muito limitado, é muito para a técnica ou é muito para a musicalidade, mas há pouca mistura de, de, enfim, dos vários parâmetros, que eu acho que fazem, que deviam ser considerados num concurso.” (P2, p.75).

“Eu acho que são peças que são marcos. A Sequenza de Berio foi composta numa altura em que não havia nada parecido, e é uma peça que está muito bem escrita para a flauta, para o instrumento, que ele realmente explora muito bem as capacidades de um instrumento, do instrumento, de uma forma criativa, ao mesmo tempo é uma peça muito exigente que é preciso um grande domínio, mas depois musicalmente é uma peça bastante interessante, e... pronto, acho que é um bocado por isso, porque tem os dois lados e depois é uma peça que é muito conhecida que as pessoas todas estudaram, que se habituaram, e que é fácil no júri toda a gente conhecer, ou pelo menos já ter ouvido falar da Sequenza de Berio. E se for outra peça menos conhecida ou menos tocada, esse tipo de repertório as pessoas ficam assim meio perdidas nem sabem muito bem o que avaliar, eu acho que é um bocado por causa disso, mas acima de tudo porque é um marco.” (P3, p.80).

“A Sequência de Berio faz algum sentido, quer dizer, é uma obra exigente, é uma obra em que o flautista é testado ali ao limite, tecnicamente, quer de articulação, dinâmicas, quer dizer, se as coisas não estão, é uma obra que é extremamente clara quando não estão.” (P4, p.85).

“O Berio é pela obra que é, uma obra superstandard, é uma obra que faz parte do repertório obrigatório, e que acho que ainda que um flautista ou um aluno de flauta ou um candidato a um concurso que não seja um expert em música contemporânea, ou que não tenha esse gosto, que o mais normal é que isso aconteça, que as pessoas não tenham tanto essa vertente da música contemporânea, pelo menos essa peça é obrigatória, como uma, não é como mais actual, porque já não é de todo, não é, é actual no sentido da sua importância, não no sentido do que está a seguir, e isso já se escreveu muita coisa. Hum, mas ela é bastante actual na forma de escrita, e nas técnicas, etc. Hum, agora em termos de repertório standard essa terá que fazer parte mesmo de alguém que não tenha assim muitas ambições da música contemporânea, ou seja acho que essa faz toda o sentido ser uma das principais ou que é exigido em alguns concursos ser tocada, é uma escolha inteligente do júri. E porque fará contraste com certeza com outras mais “clássicas”.”(P7, p.102).

“Eu penso que será por isso, a Sequência do Berio, porque implica muitas destrezas, de domínio do instrumento, tens que fazer *sforzandos*, tens que variar muito de dinâmica, tens de variar de registos, e portanto tens de ter uma técnica sólida e consciente para fazer isso. Consciente no sentido de dominares o instrumento. E pronto, acaba por ser uma peça, enfim, pelo historial do repertório acaba por ser uma peça clássica do instrumento, que no fundo exige uma série de destrezas do ponto de vista do domínio do instrumento grandes, musicalmente também é um desafio grande, porque é uma música relativamente abstracta,” ... “a Sequenza não, tu não sabes se aquilo é para imitar os italianos todos a falarem na praça, como dizia Gazelloni, ou se é, se são várias linhas, várias vozes, ou se são várias coisas, sei lá, um discurso esquizofrénico de uma pessoa só, sei lá, não sei, cada um imagina qualquer para si, e nem que seja para cada situação cria, cria imagens ou imagina imagens ou imagina jogos de tensão e distensão, mas a gente arranja uma maneira. De qualquer modo exige bastante do intérprete dar sentido àquele som. O modo como divide as frases na Sequenza não é tão óbvio como o modo como divides em Bach e ainda mais no clássico, em que as coisas estão muito mais estruturadas, porque o Barroco também pode ser confuso.”... “A Sequencia nesse nível ainda é mais elaborada, permite mais variedade de interpretações. Tanto é que o próprio Berio acabou por escrever aquela versão de rigorosa quando a primeira versão tinha dado origem a um grande, a um grande corte, com o que vinha antes, da obra aberta, e depois fala o Umberto Eco fala precisamente dessa obra como sendo a primeira que

realmente põe o intérprete como espécie de, tem parte na autoria, no fundo é isso que quer dizer a obra aberta, é que o compositor deixa de ter coisas por decidir e intérprete decide. (P9, p.111).

Os participantes argumentam que a Sonata de Prokofiev é uma obra fabulosa, de abordagem fácil, cheia de contrastes e que representa um enorme desafio interpretativo e de resistência física e mental.

“O Prokofiev já nem tanto, para mim quer dizer, eu já vi, já vi, fiz-me de tocar o Prokofiev, e acho que é muito mais, como é que se diz, acessível, tem uma abordagem mais fácil, directa, do que a Sequência de Berio.” (P1, p.67).

“Bem, a Sonata de Prokofiev, bem é uma peça fabulosa, claro, não tenho dúvidas mas por acaso fico surpreendida por ser uma das mais pedidas [...] os andamentos são muito diferentes, hum, e são, hum, o contraste dentro daquela sonata de, não só de musicalidade, da técnica mas também de se conseguir tocar especialmente o último andamento de início ao fim já é, é preciso mostrar alguma capacidade, não é, não é só cinco minutinhos de música bonita.” (P2, p.75).

“A Sonata de Prokofiev a mesma coisa, porque é um grande, é um desafio grande, é uma sonata que tem andamentos muito diferenciados, e que dá para mostrar tudo, dá para mostrar as tuas capacidades técnicas, de imaginação musical, de controlo de junção com piano, capacidade de ouvir, afinação, pronto.” (P3, p.80).

“O Prokofiev é de facto uma obra notável, espectacular. E espectacular, por incidência com o que eu disse antes, que é regra geral uma obra de um compositor quando é muito boa acaba sempre por existir uma tendência, e isso faz-se também na flauta relativamente a obras de outros instrumentos, e por exemplo, a Sonata também é tocada no violino. E a versão original de facto é para nós, mas depois é uma obra que tem tanto interesse, momentos tão diversos e tanta profundidade musical que os violinistas aproveitaram e também fizeram uma versão para violino. É um bom exemplo o Prokofiev que era pianista, excelente pianista e também maestro, é um bom exemplo de uma obra que eu te disse, é uma obra muito interessante, para flauta é espectacular, mas igualmente para piano. Ou seja, não é uma obra de flauta em que o piano está a acompanhar a flauta mas é uma obra em que piano tem partes tão importantes ou mais do que a flauta, e é uma obra de facto muito interessante. Imagino que por essa ordem de ideias possa de facto ser uma obra muito requisitada, que é uma obra muito importante para nós.” (P5, p.90).

“é uma sonata extensa, porque avalia, dá para avaliar muita coisa não só a nível técnico que tem imenso material, mas a nível expressivo, a nível de frase, a nível de carácter, tem imensa coisa que para avaliar. A par dessa teremos outras, mas sonatas já não tão fortes, digo eu por exemplo a Sonata de Martinu, a Sonata de Poulenc, para mim já não são sonatas tão fortes. Por isso se calhar é que a Sonata de Prokofiev é uma das sonatas do repertório muito forte e que dá para avaliar muitos aspectos. Dá para ver se um flautista completa ou não.” (P7, p.102).

“O Prokofiev pronto, é uma grande sonata, é uma sonata de grande fôlego, de fraseio clássico ou neoclássico não é, onde podes mostrar a tua capacidade de fazer cores, de seres expressiva, de mudar caracteres, etc, tem também a questão da junção com piano, enfim, são outros tipos de coisas e eu percebo completamente que eu no lugar do júri haver vários candidatos a tocarem essas obras que consiga fazer, tem muito por onde os diferenciar, e muito por onde ver a qualidade deles. Hum, são obras que são muito tocadas, que já se ouviu muitas interpretações, e portanto, toda a gente tem uma ideia clara de que pode soar, portanto são fáceis de ser escolhidas como as obras.” (P9, p.112).

## **CAPÍTULO 3: DISCUSSÃO**

### 3 . DISCUSSÃO

Ao analisar a frequência da participação em concursos dos participantes da amostra, pode verificar-se que concorreram a mais concursos de flauta e audições de orquestra os participantes mais jovens, com menos anos de experiência de leccionação no ensino superior. Este era um resultado esperado uma vez que o aumento de concursos em Portugal decorreu a partir de 2006, e com uma idade limite de participação por volta dos 24/26 anos de idade. Este facto também poderá acontecer porque é em estágios iniciais da carreira artística que há uma maior necessidade de reconhecimento artístico, de se dar a conhecer ou de estabelecer contactos profissionais, para além da necessidade que os jovens possam senti mais de porem à prova as suas capacidades. Os resultados também indicaram que os participantes preferem os concursos como solistas por serem entendidos como um concerto. As audições para orquestra são mais curtas e permitem uma demonstração menos ampla das suas capacidades.

Relativamente à preparação para a participação no concurso, todos os participantes referem que se preparam muito bem para os concursos em que participam, tanto a nível físico como mental. Os resultados estão também de acordo com de Connoly & Williamon (2004) que sugerem que a performance é uma ligação entre a parte física e psicológica e que é necessário treinar também as habilidades mentais. Como relaxamento, ensaio mental, evocação de símbolos, estabelecimento de uma rotina pré-performance e desenvolvimento de concentração e focalização. No entanto, como refere o participante 7, não se pode tornar uma obsessão, em linha com Giorgiev (2012) relativamente aos aspectos negativos da participação em concursos.

O estabelecimento da questão relativa à preferência por tocar a solo ou com piano adveio do facto de existirem quase tantas obras a solo como com piano no repertório exigido pelos principais concursos internacionais de flauta, como vimos Parte I, Capítulo 3. A maioria dos participantes aponta diferenças entre tocar a solo ou com piano, sendo para uns mais difícil e para outros mais fácil, ou, como alguns participantes sugerem, “um pau de dois bicos”.

Quanto à aparência e presença física do músico em palco, a maior parte dos participantes conclui que influencia o julgamento do júri (positiva ou negativamente) o que vai de encontro aos resultados do estudo de Tsay (2012) ou McCormick (2008).

Os participantes consideram que importante que os seus alunos concorram, mas que não fundamental que o façam. Talvez por isso não incluem na sua prática de docente a escolha de repertório em função do concurso, mas sim em função do desenvolvimento musical do aluno. Só numa fase posterior de desenvolvimento, quando acham que alunos adquiriram as bases de desenvolvimento musical necessárias consideram a participação concursos.

Os conselhos que os participantes deixam a quem quer concorrer assentam principalmente numa boa preparação, e na participação em concursos regradamente, sempre com a mais alta qualidade possível, em linha com Kriechel e Bamby (2008), e que simulem a situação de participação. Uma possibilidade de simulação foi dada a conhecer na revisão

bibliográfica, com o simulador de performance desenvolvido pelo Royal College of Music e praticado pelos seus alunos. Seria interessante propor a inclusão de um dispositivo semelhante noutras escolas e aferir a extensão da sua mais-valia. Este aspecto seria interessante explorar numa investigação futura.

Em termos da importância que os participantes atribuem à sua própria participação em concursos, ou seja em termos do impacto que os concursos tiveram no seu percurso profissional, os nossos resultados estão em linha com Alink (1993) relativamente aos aspectos positivos da participação em concurso, tais como adquirir aprendizagem, melhorar a sua auto-avaliação e organização, e terem evoluído e encarado o desafio imposto.

Adicionalmente, todos os participantes se mostraram contentes com o seu desempenho nos concursos nos diferentes graus de sucesso (Prémios) obtidos e alguns dos participantes, sobretudo os mais novos, concorreram em concursos ou audições de orquestra frequentemente. Estes resultados são próximos aos descritos no estudo de Ginsburg e Ours (2002) e talvez a explicação possa ser a mesma. Os participantes que mais frequentaram concursos foram ganhando sempre algum prémio, ou reconhecimento e isso motivou-os a insistir. Esta perspectiva é também, apresentada por Kriechel e Bamby (2008) os quais sugerem que quem se apresenta de forma consistente num alto nível artístico acaba por ganhar maior reconhecimento.

Em suma, o nosso estudo parece reflectir o pensamento de Joji Hattori, membro do Júri da Competição de Violino *Yehudi Menuhin*, que refere que a participação em concursos é importante pelo desenvolvimento musical, pelo conhecimento de outras culturas e de outras formas de tocar, e que se deve reter sempre o ponto mais positivo da participação.

Finalmente, os participantes parecem admirados em relação à Sonata de Prokofiev ser uma das mais pedidas em concursos internacionais, porém distinguem-na por ser uma obra fantástica, nas suas palavras, e versátil do ponto de vista técnico e expressivo. Já o pedido da Sequência de Berio suscita menos admiração, uma vez que esta obra é entendida pelos participantes da nossa amostra como um marco que todos os flautistas que queiram participar em concursos terão que aprender, pois é uma obra que serve como meio de aferição rápida e efectiva da qualidade de um flautista. Seria interessante averiguar se noutra contexto nacional esta admiração relativamente à Sonata de Prokofiev se verifica, nomeadamente nos países mais representados junto da federação, como Alemanha ou Itália.

## CONCLUSÃO

O objectivo desta dissertação foi o de analisar o impacto da participação em concursos no percurso profissional de flautistas portugueses. Para tal, foram entrevistados nove flautistas profissionais portugueses, membros de orquestras e/ou professores no ensino superior. Foi ainda feito um levantamento dos principais concursos de flauta nacionais e dos principais concursos internacionais, juntamente com o levantamento dos compositores e das obras que estes últimos mais requisitam nas suas provas.

Da análise da revisão bibliográfica podemos concluir que as competições musicais são uma prática que se iniciou no século XVII, aquando da realização do primeiro concurso de composição. E que se mantiveram até à actualidade. Foi possível concluir que as opiniões acerca dos benefícios das competições se dividem entre os que as acham úteis porque para além de uma evolução enquanto músico, pode aprender também com outros músicos conhecendo novas culturas e formas de tocar e os que, na linha de Bártok, as consideram prejudiciais porque promove uma obsessão pelo repertório e pelo concurso em si. Finalmente, concluiu-se que a principal forma de preparação para uma competição consiste numa organização e numa preparação mental, passando pela simulação e que autores como referem KRIEHEL, B. e BAMBY, T. (2008) que o sucesso na obtenção de prémios em competições está intimamente ligado ao sucesso profissional posterior do músico.

Da análise dos resultados, foi possível aferir que a maioria dos concursos de flauta nacionais ocorre no Norte do País, e teve um aumento significativo em 2006, estando actualmente estabilizado e que a maioria dos concursos internacionais de flauta ocorre na Europa. Foi ainda possível aferir, no que diz respeito aos concursos internacionais, que compositores como C.P. E. Bach, Mozart, Debussy, Jolivet ou Taffanel com um maior número de obras requisitadas nas suas provas. Quanto às obras requisitadas mais vezes nas provas, encontra-se no topo das requisições e por ordem decrescente, a *Sequenza* de Berio, a sonata de Prokofiev, os *Concertos* de Mozart em Sol Maior e Ré Maior, a *Sonatina* de Dutilleux e a *Sonata* em lá menor para flauta solo de C.P. E. Bach.

Na Parte II, relativa ao estudo de caso dos nove flautistas entrevistados, foi possível concluir que a maioria acha muito importante a participação em concursos nacionais e internacionais porque daí advêm benefícios como o conhecimento do meio artístico (conhecer e ser conhecido) e do contexto da flauta transversal, o contacto com novas culturas e com outras formas de tocar, o confronto com diferentes interpretações, o desenvolvimento da capacidade para lidar com a ansiedade na performance (da preparação à prova), ser capaz de preparar-se da forma mais eficaz (desenvolvimento da auto-eficácia). O facto de os participantes incentivarem os seus alunos a participar em concursos reforça a importância que os mesmos atribuem a esta participação.

Consequentemente, os mesmos participantes consideraram que o impacto da participação em concursos no seu percurso profissional foi bastante positivo. Alguns ganharam o seu lugar na orquestra (nas principais orquestras portuguesas) por terem ganho o

respectivo concurso (ou audição), outros viram a sua carreira evoluir com a participação em concursos e posteriores concertos como solista.

Os dois participantes com mais idade não participaram tanto em concursos, reflectindo a tendência apontada no Capítulo 2 da Parte I, de um aumento significativo do estabelecimento de concursos a partir de 2006. O seu prestígio e lugar como professores do ensino secundário e superior advêm da qualidade da sua prática profissional. Este facto é também válido para os outros participantes, mais novos, mas a estes há que juntar ao seu sucesso profissional, nas palavras dos mesmos, o prestígio que adveio da obtenção de prémios em concursos nacionais ou internacionais para os lugares de flautista de orquestra, professor, ou músico *freelance*.

No âmbito de uma reflexão metodológica, pode afirmar-se que foi muito importante a compilação quer dos concursos nacionais e internacionais quer do repertório pedido nestes últimos, pois apresentam uma contribuição efectiva para aprofundar o entendimento do contexto da prática da flauta transversal, e de um possível caminho a percorrer, entre outros e apenas se se desejar, no sentido do estabelecimento mais sólido de uma carreira profissional. Este repertório emerge como a base que influenciará o meu estudo nos próximos anos, uma vez que pretendo nesta fase da minha carreira pôr-me à prova em concursos internacionais de flauta, mostrando as minhas capacidades e entendendo as minhas limitações. Ou seja, considero que este foi um estudo que me permitiu evoluir como performer e reflectir mais aprofundadamente na minha actividade.

As entrevistas revelaram-se um método apropriado e eficaz de obter informações. Pretendia-se uma amostra representativa de flautistas *experts* portugueses, e a sua actividade profissional atesta a sua *expertise*, e imprime maior fiabilidade às conclusões do presente estudo. Tratando-se de um estudo de caso, as conclusões não podem ser generalizadas. No entanto representam a opinião de *experts* portugueses num determinado contexto profissional e numa determinada época, um relato do presente. Um ponto muito positivo foi através da análise das entrevistas poder compreender melhor certos aspectos da vida profissional dos participantes, como as suas sensações, gostos, dificuldades e atitudes perante a sua profissão.

Desta forma, o objectivo inicial de analisar o impacto da participação em concursos no percurso de flautistas profissionais portugueses, no contexto da actividade orquestral ou do ensino superior, foi alcançado.

No futuro seria interessante alargar a amostra de participantes, incluindo participantes de diferentes gerações (crianças, adolescentes, adultos) e até de diferentes contextos nacionais. Seria interessante aferir como evolui a prática dos concursos, em número e distribuição geográfica, e como evolui os requisitos do repertório que praticam ou se a eventual a ligação ao sucesso profissional dos concorrentes se mantém.

Em suma, esta dissertação serviu para compreender melhor o meio flautístico que me rodeia, conhecer novas técnicas de preparação, e conhecer melhor alguns dos flautistas que admiro desde pequena, e espero poder transmitir este conhecimento aos flautistas com quem contacto ou aos meus alunos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodore (1980). *Introdução à Sociologia da Música*. Editora Unesp: São Paulo.
- ALINK, Gustav A., (1993). *Piano Competitions*, Reflex Blue: Belgium.
- AZABAGIC, Denis, (2003). “ON COMPETITIONS, *Dealing with performance Stress*”, Mel Bay Publications, Inc.: Los Angeles.
- BOUDON, R. e BESNARD, P., CHERKAQUI, M. e LÉCUYER, B. (1990). *Dicionário de Sociologia*. Publicações Dom Quixote: Lisboa.
- CANIATO, A. e RODRIGUES, S. (2012). A construção psicossocial da competição: o engano na cumplicidade de uma falsa vida. *Psicologia Social*, 24 (1)
- CHAPNER, W. e BUCKNER, K. (1988) Self-Ratings of Personality: A Naturalistic Comparison of Normative, Ipsative, and Idiographic Standards. *Journal of Personality* 56 (3): 509–530.
- COIMBRA, D. (2004). *Investigating the requirements of singing for young classic performers*. Doctoral Thesis. University of Sheffield: Sheffield.
- DAWSON, C. (2002). *Practical Research Methods*. How to Books Ltd, Oxford.
- DeNORA, Tia. (1995). “*Beethoven and the Construction of Genius: Music Politics in Vienna, 1792- 1803*”. University of California Press: Berkeley.
- EICHLER, J. (2005). Another Gallop This one Not With, or for, Horses. *New York Times*, April 14
- GINSBURG, V.; OURS, J. (2002). Expert Opinion and Compensation Evidence from a Musical Competition *American Economic Review*, 93(1): 289-296.
- HOLLAND, B. (1989). Can a Pianist Sway a Competition Jury? *New York Times*, May 25.
- KRIECHEL, B. e BAMBY, T. (2008). *The Importance of Competitions in Pianists' Carrers*. [http://www.uu.nl/faculty/leg/NL/organisatie/departementen/departementeconomie/onderzoek/seminarserie/previousseminars/extjan08jun08/Documents/kriechel\\_2008use.pdf](http://www.uu.nl/faculty/leg/NL/organisatie/departementen/departementeconomie/onderzoek/seminarserie/previousseminars/extjan08jun08/Documents/kriechel_2008use.pdf) Acedido a 6/06/2014
- McCORMICK, Lisa, (2008). *Playing to Win: A Cultural Sociology of The International Music Competition*. Doctoral Dissertation. Yale University: Yale.

McCORMICK, Lisa, (2009). Higher, Faster, Louder: Representations of the International Music Competition Cultural. *Sociology*, 3 (I): 5-30.

NESTLER, G. (1926). *Geschichte der Musik*. EuropäischerBuchklub: Berlin.

SLOBODA, J e HOWE, J.A. (1991). Biographical precursors of musical excellence: an interview study. *Psychology of music*, 19, (1): 3-21.

SLOBODA, J. (2000). Individual differences in music performance. *Trends in Cognitive Sciences*, 4 (10): 397 –403

SMITH, J. A. (1995). Semi-Structured Interviewing and Qualitative Analysis. In J.A. Smith, R. Harre & L. Van Langenhove (Eds.), *Rethinking Methods in Psychology* (pp. 9-26). Sage: London.

TSAY, Chia-Jung (2012) Sight over sound in judgment of music performance. *Proceedings of the National Academy of Sciences of The United States of America*. www.....acedido em.

VAUBEL, Roland (2005). The Role of Competition in the Rise of Baroque and Renaissance Music. *Journal of Cultural Economics* 29: 277- 297

WILLIAMON, A. (2004) *Musical Excellence. Strategies and techniques to enhance performace*. Oxford University: New York.

WYE, T. (1988). *La Flauta como es debido*. Grammar: Madrid.

### Sítios Internet

GEORGIEV, M. (2012). *About Music and competition*. ([http://blogmiroslav.blogspot.pt/2012\\_06\\_01\\_archive.html](http://blogmiroslav.blogspot.pt/2012_06_01_archive.html)), acedido em 27/01/2013

GEORGIEV, Miroslav, “Music competitions, more damage dan benefit (2012), ([http://blogmiroslav.blogspot.pt/2012\\_07\\_01\\_archive.html](http://blogmiroslav.blogspot.pt/2012_07_01_archive.html)), consult. 27/01/2013

TELIN, Mike, (2013), “Why I LikeCompetitions”, (<http://www.clevelandpiano.org/2013/03/why-i-like-competitions/>), consult. 20/05/2013

Joji Hattori. Competição de Violino de Menuhin disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=3eWkPYInM8g>, acedido em 05/06/2014

Royal College of Music, Performance Simulator. <https://www.youtube.com/watch?v=O3xl1SYAJqs>, acedido em 16/04/2014

## **ANEXOS**

## **ANEXO 1 – Guião da Entrevista**

### **I Impacto dos concursos a nível pessoal**

Em quantos concursos participou?

Como se sentiu antes, durante e depois do concurso?

Como avalia o seu desempenho nesses concursos?

Como se preparou para estes concursos?

Que tipo de repertório tocou nestes concursos?

Qual o conselho que dá aos flautistas que queiram concorrer?

### **II Atitude perante a frequência de concursos enquanto professores**

Há quantos anos é professor no ensino superior?

Acha importante a participação em concursos? Porquê?

Teve alunos a participar em concursos?

Se Sim:

Por sua iniciativa ou por iniciativa dos alunos?

Prepara os seus alunos para os concursos no espaço da aula de instrumento?

A escolha do repertório para os alunos tem por base o repertório mais pedido em concursos?

Como prepara os seus alunos para concursos?

Se Não:

Ainda que possa ser contra a frequência de concursos, considera preparar os seus alunos, a pedido destes, para os concursos, incluindo a preparação destes no espaço da aula de instrumento?

Ainda que seja contra a frequência de concursos, a escolha de repertório para os alunos tem em conta o repertório mais pedido em concursos?

## **ANEXO 2 – Entrevista ao Participante 1**

### **Queria perguntar-lhe em quantos concursos participou para começar.**

Foram... portanto, do tempo em que andei no conservatório... concursos mesmo havia o de Braga, concurso de Braga, tinha vários instrumentos, acho eu, mas naquele caso, era o de flauta. Fiz dois concursos, ora, os anos, posso-te saber isso mais tarde.

### **Do que fiz de pesquisa tinha aqui o de Braga em 1984 em que ganhou o primeiro prémio.**

Deve ser isso, e no ano anterior ganhei o segundo ex-equu, não houve primeiro, portanto pode-se acrescentar esse. Foi com o Jorge Salgado, que também ficou ex-equu... sim, acho que foi quando foi o Jorge, foi, no primeiro ano. No segundo ano ganhei eu, fiquei eu em primeiro... no de Braga. Hum, depois concursos mesmo só tive a seguir, foi já passado uns anos, que já tinha vindo da Holanda e tudo, que foi o Jovens Músicos, o Jovens Músicos não, o Concurso da Juventude Musical Portuguesa em que tive o primeiro prémio também. Havia mais níveis, eu fui ao Superior, hum, pois, depois havia o..., ah não, depois há Prémios. Outra coisa é prémios, não é, prémios não te interessa?

### **Também.**

Porque , pronto, tive prémios de Engenheiro António de Almeida, que era um prémio que se dava ao melhor aluno do Conservatório. Mas isso era um prémio que era atribuído não pelo concursos mas pelas notas. Hum, (tosse), deixa ver se me lembro de mais algum. Concursos desses acho que não fiz mais nenhum, também não havia mais. Na altura havia só os Jovens Músicos, o Juventude Musical , e , por acaso, uns anos a seguir, em... 1987, 89, 89, por aí, hum, portanto havia dois concursos que era os da Juventude Musical e simultaneamente, não é simultaneamente, no mesmo ano, havia o dos Jovens Músicos. Só começou aí. Os Jovens Músicos começaram a aparecer aí, nessa altura. Eu até estive em júris, nesses dois Concursos, aliás. Hum, pronto, isso foram os Concursos que eu fiz, desses ditos normais para flauta. Depois concursos de orquestra fui fazendo... também queres saber disso?

### **Já agora.**

Houve uma altura que a Gulbenkian abriu concurso... houve um que foi quando entrou a Denise, que eu não concorri, mas isso foi há muito tempo, foi para aí em 1981, 82, por aí, 83. Até o Pedro Couto Soares concorreu também, e ficou a Denise, que entretanto já está ... já está reformada. Depois, por volta de 1987, 88, por aí, também, abriu concurso para a Gulbenkian, para a primeira flauta, o da Denise era para a segunda flauta, pronto, abriu para primeira flauta e concorri eu, também, e concorrem mais colegas também. Queres que diga quem foi ?

### **Não, não, só me interessa a sua experiência...**

E entrou aquela que está lá agora, ai, como é que ela se chama?

**Cristina.**

Não, na Gulbenkian,

**Ah, Sophie..**

Sim, Sophie Perrier ouCherier. Pronto, aquela que não está em França. Perrier, acho que é isso.

**Pois, a Cristina foi depois.**

Pronto, depois também fui ao Concurso da... da REGI, quando apareceu a REGI, também fiz esse. Fiz esse, e fiz duas vezes, uma em Lisboa, que foi mesmo no princípio, e depois na segunda fase também fiz. Foi isso mais ou menos.

**E na Orquestra do Norte?**

Na Orquestra do Norte também tive, pronto, mas não fiz concurso porque fui convidado. Aliás, nessa altura ninguém tinha de fazer concurso. Depois posteriormente começaram a fazer concursos, audições.

**Está bem, portanto, e como é que se sentiu, portanto, aspectos que acha que sejam relevantes antes, durante e depois do concurso?**

Ui ui...

**É uma pergunta muito difícil, não é?**

Pois é, claro que sim. Durante, pronto, como é que, é mais ou menos como quando se faz um concerto, não é? Quer dizer, não há aquela... aquele stress de... de desde estar a competir com outros. Quando se faz um concerto, está-se a dar o melhor, e a mostrar o trabalho não é, ... quer dizer... no fundo a gente devia-se sentir da mesma maneira.

**Pois.**

Devíamos sentir da mesma maneira, mas não sei. Mas... por exemplo, eu senti-me muito bem no... é assim, no Concurso da Juventude Musical senti-me maravilhosamente bem, porque, tinha, tava muito bem preparado. Pronto, ensaiei muito, fiz um ano, portanto, vim da Holanda, pronto, o ano anterior estava, estive na Holanda. Tinha o repertório todo trabalhado, tinha ensaios regulares com o pianista com quem tocava que era o Fausto Neves, que era meu colega do conservatório, tínhamos ensaios todos, todas as semanas àquela horinha, e eu tava perfeitamente seguro do que estava a fazer. Portanto, não tive nervos, não fiquei nervoso nem nada, fiquei, pronto, senti-me bem, e até ganhei.

**Teve um bom resultado, não é?**

Estava-me a sentir mesmo bem! Portanto, antes, claro, fico sempre um bocado nervoso, mas, mas como estava bem preparado, correu-me bem, e pronto, e acho que é isso que toda a gente deve fazer, preparar-se bem. É preciso é ter tempo, para isso.

**Pois.**

Pois, nos outros anteriores já nem me lembro, foi, ainda eram aqui no conservatório, mas, claro que me senti nervoso, é evidente, não estava tão bem preparado tecnicamente, porque ainda tinha muitos problemas técnicos que não estavam resolvidos, hum, mas também foi bem, foi bom. Foi em Braga.

**Portanto, a próxima pergunta é como é que avalia o seu desempenho.**

Como é que avalio? Já está respondida.

**Já está respondida, exacto. (risos)**

Ok, (risos)

**Hum, e qual foi a forma da preparação para esses concursos?**

A forma?

**Sim.**

Pois, hum, exacto. Pronto, para aqueles, para os do conservatório, pronto estava a preparar repertório dos exames do conservatório, normalmente. Pronto, estudar o mais possível, ensaiar o mais possível, hum, foi essa a preparação. No Concurso dos... da Juventude Musical, como eu te disse há bocado, já foi uma preparação muito mais madura, portanto, já era mais velho também. Nessa altura, os concursos, a data limite era trinta anos, e agora já nem pensar nisso (risos), e eu aproveitei, como tinha 29, e tinha vindo da Holanda e tudo, resolvi concorrer. Não ia perder nada. Hum, já vinha duma preparação, boa preparação, das aulas muito bem estudadas com a minha professora... hum... e pronto, como disse, com muitos ensaios. Muitos ensaios certinhos.

**E o tipo de repertório? Era...**

Foi... eu digo-te....

**Se se lembrar, já agora...**

Nesse Concurso dos Jovens Músicos era, levei a Sonata de Reinecke, completa, e depois para a final, a Sonata de Reinecke completa e o ... terceiro andamento de Jaques Ibert. Portanto isso foi a minha prova na final. Hum, na eliminatória já não me lembro o que é que foi. Mas foi mais alguma coisa. Já não sei se tinha Bach ou não, já não me lembro.

**Não tinha peças a solo?**

Não. Na final não tinha pelo menos, na eliminatória não me lembro. Ah, agora nos de Braga, já agora, no de Braga tinha uma peça a solo que era uma peça encomendada, já agora. E no segundo, no que eu ganhei, a peça com que eu ganhei foi uma peça do António Pinho Vargas, que foi a primeira obra, considerada a opus 1 dele. Que ele, pronto, cataloga como opus 1.

Portanto foi mesmo a primeira obra, mesmo, como compositor erudito contemporâneo. Hum... Mas a solo, portuguesa.

**E ... diferenças entre tocar a solo e com piano, em competição?**

Em que? As diferenças?

**Sim.**

Mas em quê?

**O sentimento.**

O sentimento. Pois, é muito mais difícil tocar a solo, hum, é muito mais exigente, mas é um bom desafio.

**Pois.**

Um bom desafio. Hum... mas seria dentro dum recital, uma peça a solo não é demais, há quem faça recitais inteiros com peças a solo.

**Pois exactamente,**

É difícil, deve ser difícil estar lá no palco, e para o público também deve ser difícil, porque é preciso, exige muita, hum, como é que se diz, não é qualquer público que ouve o recital cheio de flauta, pelo menos.

**Claro.**

Só notas agudas, (risos) sem acompanhamento.

**Já agora, por falar em peças a solo, umas das peças que eu encontrei como se fosse a mais, hum, encontrada em repertório de concursos actuais, é a Sequencia de Berio.**

A Sequência? A sério? Agora?

**Sim, agora. neste momento sim.**

É o que se pede?

**É. A Sequencia de Berio e a Sonata de Prokofiev.**

Ai é?

**São os picos.**

Como peças obrigatórias?

**Como peças das mais pedidas.**

Pedidas pelo, pelo regulamento.

**Portanto, estão nas listas, exacto.**

Quer dizer, pronto, a Sequencia de Berio, por exemplo, eu acho que é super selectiva. Porque é, quer dizer, para montar essa peça é preciso muito tempo. E estar a pedir essa peça como peça obrigatória é já eliminar não sei quantas pessoas à partida, não é?

**Pois.**

Hum, pronto, O Prokofiev já nem tanto, para mim quer dizer, eu já vi, já vi, fartei-me de tocar o Prokofiev, e acho que é muito mais, como é que se diz, acessível, tem uma abordagem mais fácil, directa, do que a sequência de Berio. Hum, mas agora a Sequencia de Berio já começa a ser uma peça de repertório que se tem que dar aos alunos.

**Pois.**

Pelo menos na superior. Isso e a Sonatina de Boulez, por exemplo. Que há uns anos atrás, era daquelas obras, era daquelas obras, quase, inatingíveis. Portanto, mas agora há cada vez mais gente a tocar.

**Pois, ora, hum, tendo em conta um estudo que eu, que eu, tive oportunidade de ver, queria-lhe perguntar, será que os meios visuais são importantes num concurso?**

Os meios visuais?

**Sim, se é só importante ouvir ou também ver.**

Sim, apresentação, visual, essas coisas todas.

**Sim, exactamente.**

Pois,... eu acho que isso influencia o júri, de qualquer maneira, não tenhas dúvidas. Hum, tem que influenciar.... Quer dizer, não concordo com isso, mas... é uma boa questão. Claro que a apresentação de um, de um músico é importante, não é? Depois a parte de... de... movimentação também pode influenciar no júri.

**A energia... não é?**

Sim, claro... Isso tudo, isso tudo. Que pode influenciar para bem ou para mal, claro.

**Exacto.**

Uma pessoa que faça muita, muita, muitas... palhaçadas, palhaçadas não, (risos) coisas desnecessárias, pode ser prejudicado, não é? Ou não! OU ao contrário.

**Pois**

Pois. Isso depende do júri (risos).

**E que conselho é que dá aos flautistas que queiram concorrer?**

Que queiram concorrer?

**Sim, nacionalmente ou internacionalmente. Porque agora, este ano, há um boom de concursos.**

Há o quê? Um boom?

**Há muitos concursos de flauta internacionais.**

Ah internacionais, este ano? A sério?

**2014 é o ano dos concursos.**

É assim, uma coisa que é evidente, e não sei se já abordaste sobre esse assunto. O tocar de cor ou não. Também deve fazer parte da... dos regulamentos, ou não?

**Alguns, sim.**

Alguns.

**Sim.**

E mesmo que não faça é importante, quer dizer, não é importante, mas cada vez mais é preciso tocar de cor, não é? Hum... e o que eu acho que se deve, os alunos devem ser preparados, cada vez melhor bem preparados para... não é para tocarem de cor, é para conhecerem, compreenderem mesmo a música, e a harmonia, e tudo, a forma, tudo isso, hum... não só a parte de flauta mas a parte de piano, se for com piano. Que compreendem tão bem, tão bem, tão bem e estudarem tanto, tanto, tanto e tão bem que... não precisem depois do papel. Tás a perceber?

**Hum hum...**

É isso, é o único... é o conselho que eu dou, é evidente, é estarem muito bem preparados, se quiserem ganhar concursos, certo? Não é ter que tocar de cor, é estar tão bem, tão bem preparados, que estão a tocar de cor. Percebes? Se querem ganhar concursos têm que estudar muito e têm que abdicar de muita coisa. Não é? (tosse) (risos)

**Tem razão... (risos)**

Não há segredos (risos). E são cada vez mais.

**Então e há quanto tempo é que é professor no ensino superior?**

No ensino superior, portanto, foi ... em Lisboa foi, deixa ver... para aí 92, foi quando saí da Orquestra do Norte, em 92. Exacto, portanto 92... já foi, já vai fazer vinte anos...

**Faz 22... (risos)**

Pois, é mesmo não sabia que era tanto. No ensino superior estive sempre com meio horário, atenção. Porque eu sou professor efectivo no Conservatório, desde 87.

**Hum hum.**

Hum... portanto a primeira, a primeira, primeiro é aqui.

**E acha importante esta participação em concursos?**

Hum... Porque não, quer dizer, acho importante. É assim, se a pessoa quer, fazer uma carreira, é importante. Se não quer, não, percebes? Se uma pessoa quer mesmo fazer uma carreira como solista, é importante fazer os concursos, acho que sim, mas não como para ganhar ou para competir com os outros, mas sim para dar o seu melhor, para se superar, para se superar, para melhorar, para melhorar e para se habituar também à pressão do... palco. Hum... por exemplo, é uma pessoa ir a um concurso internacional já está a criar, como é que se diz, hum, está-se a treinar também para um concurso para uma orquestra, por exemplo, é o mesmo tipo de pressão, não é bem o mesmo tipo, é quase, mas tem na mesma um júri, hum, mas quem quiser fazer carreira deve, acho que deve ir a concursos, acho que sim.

**E teve muitos alunos a participar em concursos?**

Hum... Deixa-me cá ver, quer dizer, pronto, a nível de conservatório temos aqui um concurso interno, que já é muito bom, já se começa a perceber o que é que é, não é? Hum... Agora concursos para Jovens Músicos, deixa ver, se já tive, agora já não me lembro, já não me lembro, mas de certeza que já tive. Tive, olha, por exemplo, quando eu fiz o Concurso Juventude Musical um dos meus alunos que foi, foi o Gil Magalhães.

**Também foi.**

Até foi comigo para lá. (risos) Tocou no nível dos mais pequeninos, tinha para aí 10 anos ou 11 ou 12, já não me lembro.

**E partiu de si a ida, ou deles? A vontade de ir?**

Não, foi de mim, claro. É evidente. E acho que nessa altura levei muitos alunos aos Jovens Músicos. Aos níveis, pronto, aquilo tinha vários níveis, não é? Mas agora já não me estou a lembrar quem foram. E agora estes últimos, estou assim em branco, não me estou a lembrar de nada.

**E a preparação também passa pela sala de aula, portanto, pelas aulas de instrumento.**

Sim.

**As aulas são para ver o repertório do Concurso, maioritariamente? Quando o há?**

Quando o há, claro. (risos) É isso, sim, tem que ser, tem que ser. Hum, exactamente. Pera aí, desculpa, espera, tenho ex-alunos que fazem concursos para orquestra. Por exemplo, o Rui Maia tem feito, aliás, ele até entrou na Orquestra Mozart, com o Claudio Abbado, que morreu há uma semana, há pouco tempo. Mas ele tava lá, na orquestra Mozart. Também já tinha concorrido no Brasil, e entrou, hum, depois tenho outros alunos, sei lá, Herlander, não sei se tá a fazer concursos ou se tem feito, depois os alunos, também, como é que se diz, ganham asas. (risos) . Percebes?

**Pois, exacto.**

Há muita coisa que eles fazem, concursos, que nem sei se eles estão a concorrer, os ex-alunos. Na altura em que eles estavam a estudar, é que pronto, é que iam ao Concurso Jovens Músicos, há esses, não é? Estes por acaso, os concursos aqui do Norte nunca, nunca, nunca levei alunos. Hum... estes concursos que há de La-Salette, e dessa zona aí. Que é que houve mais? Agora não sei, pronto.

**Houve outro em Paços de Brandão também...**

Sim, pois pois, exacto.

**E o de Fafe.**

Ai é? Fafe. Hum hum. Os alunos do Conservatório, neste momento, nos últimos anos, os meus alunos aqui têm vindo a subir muito, portanto este regime integrado permite puxar muito pelos alunos, o que não acontecia dantes. Eu andei muitos anos aqui com alunos de supletivos, que, mais velhos e tudo, que, pronto, praticamente não estudavam, estudavam pouco.

**Era diferente.**

Era diferente. Tinha assim um aluno ou dois, ou três, no máximo. Agora tenho melhores alunos, felizmente. E melhores condições, para os preparar.

**E a escolha de repertório tem como base alguma comparação com o repertório mais pedido em concursos?**

Pois. A escolha de repertório.

**Que dá aos alunos do ensino superior.**

Ah, que dou. Sim, sim. Por exemplo, a Sequência de Berio por acaso, a quem é que eu dei isso? Hum... ainda dei isso há pouco tempo. O Prokofiev, também é uma das coisas que eu estou sempre a dar. Hum... mas, pronto, não tenho insistido muito em música contemporânea, contemporânea não, século XX. Mas devia insistir mais, obviamente.

**Bach também é muito pedido.**

Bach e sobretudo Mozart. Não falaste no Mozart.

**Pois é.**

Mozart é das coisas mais pedidas. Ah, e não falaste dos Concursos para as provas superiores, para os cursos superiores, também são concursos.

**Pois, aliás, nós estamos sempre em concursos, não é?**

Exactamente.

**Cada prova que nós fazemos é um concurso, exactamente.**

É um concurso, exactamente. Pronto, lá em Lisboa, como tu sabes, pede-se sempre o Mozart, que é a coisa mais difícil que há.  
**Pois.**

É terrível. Isso aí é mesmo uma daquelas coisas que dá para comparar logo os alunos. É mesmo da mais difícil de todas.

**Eu lembro-me.**

Tu fizeste, e fizeste muito bem, tocaste de cor e tudo.

**Pois foi.**

Hum, mas... claro, Mozart e Bach, são peças de concurso, claro, sem dúvida. Hum, depois há repertório séc. XX, os franceses todos, eles passam quase todos por isso. Quer dizer, também não podem ver tudo, em três anos, agora já só são três anos. Acabam por não poder ver muita coisa. Tu sabes disso.

**Depende de aluno para aluno, não é?**

Pois, depois tem de se preparar para um exame, depois como se têm de preparar para o exame, só vêem as coisas do exame, acaba por ser um bocado assim.

**Pronto, são estas as minhas perguntas.**

Ok, óptimo. Sim senhora.

**Pronto. Muito obrigada.**

*Entrevista realizada a 27 de Março de 2014 no Porto*

## **ANEXO 3 – Entrevista ao Participante 2**

**Obrigada, antes de mais. (risos) Como já falámos, o tema da tese é sobre os concursos, de flauta, não é. E gostava de saber em quantos concursos participou.**

Hum, em poucos, hum, em três.

**Três.**

Foram dois nos estados Unidos e outro na Alemanha. A não ser, não sei quais é que queres incluir também, porque também fiz, quer dizer, quando andei na escola ainda, mas isso se calhar não interessa assim tanto, não.

**Pode interessar.**

Porque por acaso fiz aquela, nós estivemos a falar sobre a Jeunesses Musicales, e o paralelo alemão é Jugend Musiziert, e também fiz aqueles concursos foi, enfim, é quando eu tinha, sei lá, quando eu tinha acabado de começar a tocar, não é assim nada de especial. Mas os outros foram os dois nos Estados Unidos e um na Alemanha.

**E de orquestra também fez muitos concursos?**

Concursos para entrar?

**Audições.**

Ah, isso sim, sim.

**Muitos?**

Hum, sim, bastantes.

**E compara de alguma forma a pressão de uns com outros?**

A pressão, quer dizer, a... a...

**Portanto, os momentos de concurso são semelhantes?**

Hum, não. Eu por acaso gostei sempre mais de me preparar para concursos de orquestra, porque eu fiz poucos concursos porque nunca gostei e não me dei bem também e porque realmente aquela, porque já com os poucos que eu fiz, já tive experiências muito claras em que o júri obviamente quem queria ou quem, enfim. Essas coisas, essas tendências, irritam-me de uma maneira, já sempre me irritaram de uma maneira, que eu não gostei muito de, enfim, participar, só porque, pronto, não tava para estar aí a perder tempo também, não é. Por isso, e, para entrada de orquestra, não foi assim, obviamente também sei hoje em dia que muitos concursos para orquestra já são, já se sabe como é que vão acabar, ou pelo menos há já uma certa tendência, não é, hum, eu, hum, sempre gostei mais, porque sempre quis entrar em orquestra e o trabalho dos excertos sempre foi um trabalho que eu gostei imenso e não custou assim tanto. Agora, estar a preparar um repertório que se calhar nem queria estar a tocar e

para pessoas para as quais eu não queria estar a tocar, para não ganhar um prémio, para mim isso sempre foi uma perda de tempo. Mas eu sei que aí, eu sou muito, pronto, tive más experiências, e a gente acaba, enfim, por deixar isso. Mas não sou, por acaso, a minha mente, a minha maneira de ser músico não é orientada para eu fazer concursos. Pronto, é, não faz parte daquilo que eu gosto de fazer.

**Portanto, os sentimentos antes de concurso foram diferentes do depois?**

Foram, obviamente. Porque, sim, obviamente, porque em orquestra, obviamente sempre foi, sempre quis ser músico profissional e obviamente a primeira coisa como flautista que a gente pensa é entrar numa orquestra. E, por isso, sempre tive a ambição de entrar em orquestra e ganhar um concurso de orquestra e entrei numa orquestra. E... obviamente que num concurso normal nunca tive essa ambição, não, sabia que, se calhar durante muito tempo pensei que não tinha a qualidade para ganhar concurso nenhum. Hum, e por isso, não, nunca pus aquele entusiasmo que sim pus na preparação em, para as audições de orquestra. Por que isso pensei que sim, eu consigo fazer isso, eu sim, posso alcançar.

**Porque há muita gente que pensa que ao ganhar um concurso internacional que já lhe constrói uma carreira, não?**

Sim, embora eu ache que isso depende muito dos instrumentos. No piano, até no violino se calhar, tudo bem, e no canto, obviamente. Agora na flauta acho que é... acho que é um (tosse) acho que ser solista, flautista hoje em dia (riso) é uma ideia um pouco impossível. Quer dizer, nem o Emanuel Pahud, que obviamente é só um dos melhores do mundo, ou dos mais conhecidos do mundo, quer dizer, a não ser o James Gallway, que também tocou em orquestra quando começou a ser solista acho que não há mais, mais ninguém consegue sobreviver em ser solista. Hum, a não ser que viva debaixo de uma ponte, não sei. (risos)

**E o seu desempenho nestes concursos? Avalia de uma forma positiva? Embora esse sentimento de não ser tão agradável.**

Sim, quer dizer, por acaso, depois quando foi daqueles concursos, por acaso, dois não me correram, isso foi realmente aquela experiência negativa que eu tive. Só depois soube realmente que vindo do professor que eu estava a vir nunca teria chance de passar da segunda volta naquela altura. Mas num outro concurso onde o meu professor estava, quer dizer, era amigo dos, dos... hum, do júri, ganhei. (risos) Por isso é, e são coisas assim que a gente não é preciso ser uma inteligência estúpida para ver que pronto, não é? E pronto, foi esse (risos) o meu último concurso, aquele que eu ganhei, foi o meu último (risos), e nunca mais perdi tempo com isso.

**E qual foi esse?**

James Pappoutsakis em Boston, nos Estados Unidos

**Ok, e como é que se preparou para estes concursos?**

Ui, já foi há tanto tempo. Mas também estás a falar dos de orquestra também.

**Sim, exacto.**

Eu gosto sempre também, e tocando no concurso ou não tocando em concurso, eu gosto sempre de ter muito tempo, e de pensar planear muito com antecedência. E conhecer muito bem, o máximo dos possíveis, pelo menos, o, ter um, pelo menos, sei lá, quatro meses com antecedência, numa preparação muito rigorosa e dedicada, já sabes que eu gosto de trabalhar lentamente, também já para excluir do início alguns problemas que possam surgir mais tarde, e, planear tudo, planear tudo, no máximo dos possíveis, já disse. Não dá para planear tudo, exactamente por isso que eu gosto de começar bastante cedo e pensar muito bem sobre o repertório, e o que vou tocar, sei lá, pianista, se for necessário, com quem, hum, viagem se houver também, acho que é uma, metade do trabalho para um concurso. Eu estou a pensar, obviamente, a pensar num concurso para uma orquestra, é realmente planear muitíssimo bem, e ter uma preparação deste lado que nós muitas vezes esquecemos. Também depois no próprio dia, se vai estar frio, se vai estar calor, se dormirmos, se não dormimos, se comemos, não comemos, são coisas que são muito importantes para o momento e que, é de certa maneira preparar mesmo para aquele momento em que os máximos, ou a maior parte dos parâmetros tem que estar, aquilo que eu posso controlar eu gosto de ter controlado para que não tenha, não pense “Eh pá, se eu há três semanas tivesse feito isso ou outra coisa hoje em dia estava em melhores condições”. Eu detesto isso, eu fico chateada, fico enervada comigo mesma, quando eu noto que não pensei em alguma coisa. Eu sou muito sistemática, nesta situação não gosto de ser espontânea e... gosto de ser espontânea na música, mas tudo o resto tem de ser muito bem organizado e planeado.

**E que tipo de repertório é que tocou nestes concursos?**

Ahah, eu lembro-me por acaso dos Piazzola, eu toquei os estudos de Piazzola. Não sei, mas foi isso que me ficou na memória, porque o júri realmente parece que adorou a maneira como eu toquei. Enfim, não sei, eu não me lembro. Acho que até tenho uma gravação em qualquer sítio mas não sei onde. Mas, e foi, aquilo naquela altura foi aquele concurso que eu gosto de me lembrar, foi uma mistura, como normalmente, uma mistura de estilos, hum, tudo de uma, também teve alguma Sonata de Bach também, os estudos de Piazzola e também mais uma peça contemporânea que foi escrita para o concurso, que também me correu bastante bem, hum, ui, acho que esses três foram assim os principais.

**E há alguma diferença em concurso, de tocar a solo ou com piano?**

Não, acho que não, porque como eu já disse, como eu sou muito sistemática na preparação, seja quem for o pianista vai ter que passar o mesmo que eu (risos), quer dizer, isso já, não, em princípio não, isso é obviamente coordenar mais com o pianista ou a pianista, mas não, preparação é preparação. Não me faz assim muita diferença. O problema é que, quer dizer, o problema não, mas o que pode acontecer depois no concurso tem-se outro pianista, não é? E depois aí já pode complicar um bocadinho, claro. Quando a gente não conhece, embora também aí a preparação tem que ser com já a ideia que vais ter um pianista que não sabes como é que vai tocar, se é rápido, se é lento, se ele vai aceitar acompanhar-te ou vai fazer o que ele ou ela bem entender, isso são coisas que são, enfim, são coisas que temos de preparar

no máximo possível, e que não podemos controlar na altura, temos que reagir ao que acontece depois na altura.

**Claro. Do levantamento que eu fiz do repertório mais tocado em concursos internacionais saiu bastante a Sequência de Berio e a Sonata de Prokofiev, porque é que acha que são obras tão importantes?**

Hum... Por acaso ficou admirada por serem essas duas peças, principalmente a Sonata de Prokofiev. A Sequência de Berio acho que é muito bom que seja das mais porque às vezes também é muito ignorada e acho que é bom que realmente se peça mais vezes e uma vez que é essencial para o repertório contemporâneo, e, quer dizer, já não é contemporâneo, já é... mas porque obviamente marcou imenso tudo o que venha depois, é obviamente marcado por esta peça e pode-se demonstrar ou não imensa coisa nessa peça de flexibilidade e de interpretação, musicalidade, claro, e obviamente são essas as coisas chave que nós precisamos de mostrar num concurso e o repertório que há antes muitas vezes é muito limitado, é muito para a técnica ou é muito para a musicalidade, mas há pouca mistura de, de, enfim, dos vários parâmetros, que eu acho que fazem, que deviam ser considerados num concurso. Bem, a Sonata de Prokofiev, bem, é uma peça fabulosa, claro, não tenho dúvida mas por acaso fico surpreendida por ser uma das mais pedidas...

**Sim, é realmente das mais pedidas...**

Sim, sim, sim...

**Mas claro, é opcional,**

É opcional, pois, mas obviamente, os andamentos são muito diferentes, hum, e são, hum, o contraste dentro daquela sonata de, não só de musicalidade, da técnica mas também de se conseguir tocar especialmente o último andamento de início ao fim já é, é preciso mostrar alguma capacidade, não é, não é só cinco minutinhos de música bonita.

**Claro, e o que é que acha dos meios visuais num concurso? Portanto, aquilo que se vê, para além daquilo que se ouve.**

Hum... O que, tu estares a olhar para o flautista tocar?

**Exacto.**

Em vez de ser de ser atrás de um, de um...

**Por exemplo, com cortina, com cortina ou sem cortina, será melhor com cortina ou melhor sem cortina. Porque a maior parte dos concursos de orquestra começam com cortina, mas concursos “normais” são sempre à vista. Será importante a forma como a pessoa se mexe, a postura, a roupa com que se apresenta?**

A roupa obviamente não devia, a roupa não devia, embora, eu também de certeza, somos todos de uma maneira ou outra, somos todos, não admitindo, somos todos influenciados pela maneira como a pessoa se apresenta, claro, quer dizer, se, agora cortina, eu acho que é uma

pena nós precisarmos da cortina, mas nós precisamos da cortina sim senhor, porque realmente, e mesmo assim, isso não quer excluir que haja um entendimento entre os partidos que estão envolvidos no concurso, não sei se é mesmo, já pensei muito sobre isso e não sei se realmente ajuda muito, eu gosto de ver uma pessoa tocar, sim, mais por, não sei, porque faz parte, também porque é uma diferença a gente ouvir em casa num cd e ir a um concerto, obviamente é uma intensidade de correspondência completamente diferente. Por isso eu acho uma pena, é uma pena ter que utilizar, cada vez mais a cortina.

Hum, por isso, acho que é pena nos precisarmos dessas, dum prémio, ou de um, sei lá, nós precisamos de as pessoas nos dizerem que nós somos bons, que merecemos alguma coisa, ou que somos bons, ou que e é pena, o ensino hoje em dia não ser incluído essa ideia de nós mesmos termos uma ideia melhor de quando poder, de saber melhor se correu bem ou se correu mal, ou se nós temos, enfim, se valeu a pena, ou se não... pronto, mas isso é uma coisa que os professores tem que fazer, deviam se calhar incentivar um bocadinho melhor, não sei. Mas pronto, já que é preciso, que façam os concursos, acho muito bem. E que não, enfim... que não sei deixem enganar às vezes pelos resultados. Acho que essa a minha... a minha...

Exacto.

**E enquanto professora do ensino superior, há quantos anos é que é professora?**

Ah, isto agora é recente, (risos), há dois anos ou quê... Nem chega a ser os dois anos.

**E teve alunos a participar em concursos?**

(risos) Hum... Sim, por acaso até tive...

**E foi por sua iniciativa ou por iniciativa dos alunos?**

Por acaso foi sempre por iniciativa dos alunos, acho que eu não incentivei ninguém. Porque era muito fresquinha também, ainda por cima num país que eu, quer dizer, conheço bem Portugal, mas não sei o que é que... vocês sabem muito melhor o que é que dá para fazer aqui e o que é que não dá para fazer. Nisso ainda conheço melhor o estrangeiro do que aqui.

**E preparou os alunos no espaço da aula de instrumento? De que forma é que, aquela questão da motivação, que estava a dizer há bocadinho, isso foi feito nas aulas de instrumento, ou fora, ou de que forma?**

É difícil eu dizer isso, porque como só estive lá pouco tempo, não houve esse contacto também se calhar, porque estava mais preocupada com outras coisas, pois realmente, agora que eu tenho os alunos mais continuamente, já está a ser um bocadinho mais fácil eu tentar influenciar um bocadinho isso, de, enfim, falarmos sobre questões mais gerais, agora o ano passado foi mais difícil porque havia tão pouco tempo e tínhamos que fazer muita coisa e pronto, havia pouco espaço para isso. Mas eu gostava realmente que fizesse mais parte do trabalho mesmo e que pensássemos e falássemos mais sobre isso não só na flauta mas também noutras coisas, noutros aspectos.

**E a escolha de repertório para os alunos tem por base o repertório mais pedido em concursos?**

Aquilo que se dá normalmente nas aulas?

**Sim.**

Hum, não. Não. Porque sinceramente eu nem sei qual é, quer dizer, os alunos que tenho agora de momento, não há ninguém que tenha interesse em fazer concursos, por razões várias, por isso não estou assim muito preocupada com isso, embora obviamente se eu tivesse um aluno que estaria mais a tentar realmente fazer, a preparar-se para uma audição para uma orquestra profissional ou para fazer concursos, obviamente tínhamos que mais direccionar para estas coisas, embora eu também por exemplo, o concerto de Mozart, ou os concertos de Mozart, eu não gosto de trabalhar assim muito à força ou, por exemplo, eu gosto muito de tocar as Sonatas de Mozart, só como preparação para o estilo, depois quando se realmente pegar no concerto pelo menos aquela ideia do estilo já estar resolvida e de nos podermos dedicar aí a outras coisas, e já não haver aí outras questões, porque estar a usar uma peça sempre para trabalhar técnica e som e... isso fazer com o concerto de Mozart é assim, passado um bocadinho a gente acabava-se por cansar da peça, sem ter trabalhado realmente a apresentação desta peça num concurso, desta peça, deste concerto. E por isso eu gosto de utilizar outras coisas, outros sistemas para trabalhar estes aspectos e quando a gente chega ao concerto seja só o concerto que importa e não o estilo dele, ou o som ou a técnica. Em princípio já está falado, depois é só meter na situação e espero não sei, vamos agora ver se resulta.

**Pronto, acho que é tudo então. Muito obrigada!**

De nada! Muito sucesso!

**Obrigada!**

*Entrevista realizada a 31 de Março de 2014, no Porto*

## **ANEXO 4 – Entrevista ao Participante 3**

**Antes de mais obrigada por esta entrevista.**

De nada, é com muito prazer.

**Então, vamos lá saber, em quantos concursos é que participou?**

Ui... hum, concursos no total? Tanto de instrumento, música de câmara, orquestra?

**Sim, sim.**

Em muitos.

**Assim os mais importantes.**

Os mais importantes... Lembro-me do Concurso da Juventude Musical Portuguesa, o Concurso de Interpretação do Estoril, Prémio Jovens Músicos Categoria Flauta uma vez, Música de Câmara duas vezes, Concurso... como é que aquilo se chamava, que era o Concurso Fórum Musical, depois concursos internos, Concurso de Flauta da Cidade de Lyon, e houve um concurso também em Espanha, esses todos de instrumento, não é, um concurso em Espanha que era perto de Alicante, não me lembro exactamente o nome, mas também era concurso de flauta da zona valenciana, não sei quê.

**E de orquestra também fizeste muitas provas?**

De orquestra também fiz várias provas, fiz, fora fiz em Sevilha, Barcelona, e cá fiz Gulbenkian duas vezes e Metropolitana e fiz duas provas na Holanda também em Maastricht e uma em Roterdão.

**E como foi o sentimento, como é que estavas antes, durante e depois do concurso?**

Eu acho que são dois tipos de concursos muito diferentes. O concurso de instrumento é mais confortável para mim porque há uma preparação, é uma preparação diferente, e o momento de tocar também é diferente, embora seja uma prova que há um júri a avaliar mas provavelmente tocas todo o repertório que levas e não há uma interrupção como há num concurso de orquestra, normalmente são mais parecidos com os concertos, não é? Num concurso de orquestra há a primeira eliminatória sempre à cortina, hum... não é muito artístico um concurso de orquestra. Num concurso de instrumento, sinto sempre, antes sinto mais confiante quando estou bem preparada porque sei que se estiver bem preparada não há-de correr muito diferente daquilo que eu estou à espera e há um envolvimento musical maior, embora saiba também que quem está do outro lado vai avaliar outro tipo de aspectos mais específicos do instrumento em si, hum.. às vezes até há uma avaliação tão específica para um instrumento que subvaloriza-se um bocadinho o lado musical porque num concurso de flauta há sempre muitos flautistas no júri que vão falar de aspectos mais técnicos muitas vezes, e muitas vezes as pessoas acabam por não passar uma outra eliminatória porque não tocam como aquela pessoa acha que é, e isso aconteceu-me e na altura custou-me um bocadinho a digerir isso, hoje percebo que é assim e pronto. Num concurso de orquestra, é muito, para

mim, é muito mais estranho, porque mesmo que esteja muito bem preparada as provas são tão curtas, toca-se excertos de peças em que só tocamos a nossa parte, que não estamos envolvidos no som da orquestra, e musicalmente é muito difícil entrar dentro de uma coisa quando só se toca uma parte de cinquenta, não é, e depois tem todo este aspecto também da cortina, da pessoa mandar parar, da, eu acho que é o concurso, para mim, é o concurso mais difícil de se fazer, pode ter resultados mais inesperados e que realmente o factor sorte conta muito, e eu não acredito muito no factor sorte, mas num concurso de orquestra acho que conta mesmo muito.

**E como é que avalia o desempenho nestes concursos? Portanto, a boa preparação e o desempenho, ficaste contente com aquilo que fizeste?**

Eu acho que há medida que nós vamos fazendo mais coisas e tendo uma vida profissional mais assídua, mesmo que não seja em concursos, mesmo que tenhamos mais concertos ou mais, hum, mais provas entre si, pode não ser num concurso mas estamos sempre a tocar, vamos aprendendo no início a, ou seja, acho que é muito importante irmos aprendendo a nossa maneira de estudar que resulta muito bem connosco, e isto só se aprende experimentando. Os primeiros concursos que eu fiz, a meio da preparação, eu sabia que tinha que continuar a preparar-me mas ficava sempre um bocadinho perdida quanto ao rumo que tinha que tomar, que tipo de coisas é que tinha que fazer para funcionarem bem no momento do concurso, e então como isto aconteceu houve algumas situações em que eu cheguei ao concurso, ao momento da prova, já estava muito cansada, e com a cabeça cheia daquela música, já estava farta daquilo e queria que passasse o mais rápido possível e não me consegui entregar muito bem nas provas. Há medida que o tempo passou, eu fui descobrindo a minha maneira que funciona melhor comigo, então agora eu consigo fazer uma preparação muito mais eficaz que sei consoante o tipo de concurso que vou fazer, o tipo de prova ou concerto, sei os melhores métodos para chegar lá e normalmente depois, o concerto ou a prova corre consoante aquilo que eu estou à espera, consigo controlar um bocadinho isso, mas é há pouco tempo (risos).

**E qual é a forma dessa preparação?**

Então, a forma assim especificamente, ou? Eu acho que tem que haver, e isto eu demorei algum tempo a perceber e funciona comigo, tem que haver uma preparação técnica muito sólida, não é, para estar à vontade com o instrumento, e depois, e isto foi o que me fez descobrir um bocadinho o melhor para mim, tem que haver uma preparação mental tão forte quanto a preparação técnica ou de conseguir tocar as passagens. A preparação mental inclui o nós conseguirmos controlar o que vamos fazer, ou seja, estarmos dentro da música, e ao mesmo tempo conseguirmos antecipar tudo o que vai acontecer duma forma concentrada, ou seja, sem haver factores exteriores que nos ocupem o pensamento, tipo ai agora dói-me o pé ou aquela janela está aberta ou agora está barulho na rua, ou montes de coisas que acontecem, e ainda é um grande desafio mas que essa parte mental não é muito trabalhada e é tao importante como o resto. Um dos exercícios que eu faço para essa parte mental, antes de uma prova, ou concerto, quando tenho tempo, ou seja, quando realmente já fiz a preparação de trabalho, pronto, de tudo, hum, é em silêncio passar todo o repertório que eu vou fazer, na

prova, mas que é como uma meditação, não é, mas imaginar os, tudo o que eu tenho que fazer, os movimentos dos dedos, da respiração, o entrar e o sair na sala, todo o cenário, quando consigo, a mim isso ajuda-me bastante.

**E já agora, que tipo de repertório é que tocaste nestes concursos? Algum repertório específico?**

Nos concursos que eu fiz era sempre variado, havia quase sempre peças impostas, e normalmente as peças impostas cá, os que eu fiz, era peças de autores portugueses, mais contemporâneos e fora mais peças do repertório, nos concursos maiores, mais peças do repertório tradicional, hum, eu nunca fiz nenhum concurso que fosse específico de um determinado, duma determinada época ou de um determinado repertório, normalmente são todos mais abrangentes.

**E há alguma diferença entre tocar a solo e com piano?**

Há muita. Primeiro a tocar a solo só dependes de ti, não é, e podes controlar muito mais tudo, depois tocar com piano implica mais uma data de coisas, implica haver outra pessoa a tocar e as duas pessoas estarem em sintonia, conseguirem pensar da mesma maneira, conseguirem respirar da mesma maneira, conseguirem ter a mesma pulsação, são tudo coisas que às vezes é difícil encontrar pessoas que sintam como nós, e nós como eles, e depois, hum, normalmente a música é mais complexa, porque tem mais vozes, tem mais partes, e o saber bem essa música e conseguir ouvi-la ao mesmo tempo que estamos a tocar é mais difícil, por outro lado, tocar sozinha num concerto ou numa prova é, fica-se mais exposto, e não há momentos de relaxamento porque não há os compassos de espera, e toda a gente está centrado só em ti, em termos de pressão no momento de tocar se calhar, é pior quando é a solo, em termos do controle do que pode acontecer, é pior com piano, porque normalmente com piano as coisas são mais complexas.

**E porque é que achas que obras que a Sequência de Berio ou a Sonata de Prokofiev são das obras mais pedidas no repertório internacional, nos concursos internacionais?**

Eu acho que são peças que são marcos. A Sequenza de Berio foi composta numa altura em que não havia nada parecido, e é uma peça que está muito bem escrita para a flauta, para o instrumento, ele realmente explora muito bem as capacidades de um instrumento, do instrumento, de uma forma criativa, ao mesmo tempo é uma peça muito exigente que é preciso um grande domínio, mas depois musicalmente é uma peça bastante interessante, e... pronto, acho que é um bocado por isso, porque tem os dois lados e depois é uma peça que é muito conhecida que as pessoas todas estudaram, que se habituaram, e que é fácil no júri toda a gente conhecer, ou pelo menos já ter ouvido falar da Sequenza de Berio. E se for outra peça menos conhecida ou menos tocada, esse tipo de repertório as pessoas ficam assim meio perdidas nem sabem muito bem o que avaliar, eu acho que é um bocado por causa disso, mas acima de tudo porque é um marco. A Sonata de Prokofiev a mesma coisa, porque é um grande, é um desafio grande, é uma sonata que tem andamentos muito diferenciados, e que dá para mostrar tudo, dá para mostrar as tuas capacidades técnicas, de imaginação musical, de controle de junção com piano, capacidade de ouvir, afinação, pronto.

**E em relação aos meios visuais num concurso? É importante ver ou só ouvir? Quem avalia, avalia só de uma forma visual, aliás, só pelo que houve, ou pelo que vê também?**

Eu acho que desde o momento que um concorrente entra, que mesmo que seja inconscientemente o júri já está a fazer uma avaliação, e... claro que é muito importante para um júri se concentrar no que está a ouvir é importante que a imagem seja harmoniosa com o que está a ouvir porque se uma pessoa, até pode tocar fantasticamente bem mas tem uma atitude estática, de uma forma que parece até um bocadinho insensível, é muito difícil a pessoa separar-se daquilo que está a ver e daquilo que está a ouvir. E pelo contrário, também se alguém não pára quieto e perturba de tal modo que a pessoa só está a ver e já não consegue ouvir, eu acho que a imagem é importante e que conta, mesmo que seja inconscientemente.

**E qual é o conselho que dás aos flautistas que queiram concorrer? Nacionalmente ou internacionalmente?**

O que eu acho que é mesmo importante é se uma pessoa tem o objectivo mesmo de fazer concursos ou de ganhar um concurso, ou de tentar ganhar um concurso para ter uma carreira, ou de entrar para uma orquestra... hum.., tem que fazer muitos. Não é uns em cima dos outros de maneira a não conseguir preparar nenhum, mas atempadamente planear fazer dois ou três em cada ano. Porque a experiência é que vai ensinar a cada um qual é o seu verdadeiro caminho para, para se preparar porque todas as pessoas podem dar muitos conselhos que são os seus, que funcionam para si, não é, mas depois nós, com toda a informação que já temos, temos de encontrar o nosso caminho e isso é só com experiência. Então eu acho que estar à espera do momento em que estejamos preparados, em forma para fazer um concurso é um erro, porque esse momento nunca vai chegar, até porque nós nem sabemos como é que é estar preparado para fazer um concurso se nunca fizemos nenhum. Acho que é planear e fazer.

**Como falámos, já foste professora do ensino superior. E achas importante esta participação em concursos?**

Acho que sim. Acho que sim, porque nos dias de hoje a nossa realidade, a nossa sociedade toda ela é muito competitiva, e na música também e os concursos além de serem uma maneira de conhecer outras pessoas e outros sítios e outros músicos faz parte do percurso de qualquer artista agora, e viver um bocadinho por fora disso, por mais que nós achemos que um concurso pode ser injusto e que é negativo e na nana, nós podemos transformar isso numa coisa positiva para nós, e é importante fazer porque ele faz parte da nossa sociedade, e se nós queremos ter sucesso, não é, temos de encontrar o nosso caminho de acordo com as regras da sociedade, e neste momento há muitos e é daí que nascem as grandes oportunidades, e que as pessoas ficam a conhecer. Ninguém conhece ninguém, mesmo que toque muito bem, se nunca ganhou um concurso que lhe fez tocar aqui e ali, tocou com a orquestra tal, acho que é mesmo importante e os alunos no ensino superior devem a meu ver, se têm já preparação para isso é a altura certa para investir nesse tipo de trabalho.

**E tiveste muitos alunos a participar em concursos?**

Eu tive alguns. Hum... tive alguns a participar, não tive muitos, tive vários que não estavam preparados para isso e eu também não acho que uma pessoa que esteja condenada ao insucesso ir participar só por participar, acho que isso não é bom. Portanto, se se vai participar temos que acreditar que temos tantas hipóteses de ganhar como outro qualquer, não é, mas pronto, tive assim, tive alguns.

**E foi por iniciativa deles?**

Não, nunca. Tanto no ensino superior como no nível antes, hum, principalmente quem está numa escola profissional, porque as pessoas têm medo, de ir, têm medo do julgamento, têm medo de sair da sala de aula e tocar só para o seu professor, e eu acho que é por esta sociedade ser tão competitiva as pessoas têm esta tendência a fugir um bocadinho a isso, há algumas exceções, mas acho que no geral é isso. E estão há espera, aí ainda não é o momento certo, ainda não consigo, ainda não é o momento certo, ainda não consigo, e eu sei que as pessoas quando dizem isso acreditam nisso mas isso não é verdade porque se não fizer, nunca se vai estar pronto.

**E... uma vez que eles foram ao concurso, a preparação foi feita nas aulas de instrumento.**

Sim.

**E a escolha de repertório normalmente é baseada em algum repertório mais tocado em concursos, ou...**

Normalmente, tirando, agora ultimamente os concursos já dão uma lista de repertório muitos deles, depois dentro disso se pode escolher, e aquilo que eu tento fazer, quando uma pessoa vai a um concurso é escolher o repertório que encaixe bem naquela pessoa, primeiro, que aquela pessoa sinta alguma afinidade por aquele tipo de música, de maneira a conseguir concretizá-lo bem. E depois que seja contrastante na medida em que pode ser também mais interessante para o júri. Imaginemos que há, sei lá, um concurso tem três ou quatro peças, dentro dessas três ou quatro tento balancear um bocadinho e também procurar uma peça, pelo menos uma, que não seja tão tocada e tão conhecida que só assim é que elas começam a ser conhecidas e tocadas, porque há peças que são tão válidas como as outras.

**Claro. Mas dentro do, portanto, no ano lectivo, o programa de cada aluno é escolhido também tendo por base o repertório mais tocado?**

Depende, em princípio não, a não ser que o aluno já esteja a contar fazer um determinado concurso, ou que vá fazer a outra escola e tem que tocar aquele tipo de coisas então pronto, temos que ir por aí, se não, eu tento sempre balancear um bocadinho, quer dizer, por um lado, as peças do repertório, por outro, hum, ir procurando outras e também dar a conhecer outras menos conhecidas. Mas a escolha de repertório num ano lectivo normal e para um concurso para mim é diferente, porque para um concurso quando eu escolho com os alunos, eu escolho algo que lhes encaixe bem, para a pessoa ter mais hipóteses de ter sucesso, não é, como já disse, no ano lectivo que não tenha este tipo de avaliação de concurso, que seja só os exames internos a escola, eu procuro dar repertório que possa... hum... que, que dê a possibilidade de

trabalhar aspectos que não são tão fáceis e que sendo assim têm de passar mais tempo com aquele tipo de dificuldade, seja ela técnica ou seja ela mesmo de hum... de se rever naquele tipo de música, as pessoas tendem a dizer que não gostam de música contemporânea, mas muitas vezes nunca tocaram, e como não sabem tocar ou têm medo de determinados efeitos ou técnicas e não gostam, e eu tento ir um bocadinho contra isso, para as pessoas pelo menos conhecerem. O mesmo se trata de música mais, música barroca ou... muitas vezes há este tipo de preconceito e no repertório do ano lectivo, eu tenho sempre em atenção para tentar desmitificar um bocado esta coisa de só tocar o repertório do conservatório de paris, e a Ballada de Reinecke e o Concerto de Reinecke e andar um bocado à volta disso, gosto de tentar fazer outras coisas.

**Muito obrigada.**

De nada, foi um prazer.

*Entrevista realizada a 1 de Abril de 2014 no Porto*

## **ANEXO 5 – Entrevista ao Participante 4**

### **Então em quantos concursos participou?**

(Risos) Sem estar a contar... Vou dizer assim um número por alto mas, dois, três, quatro, não muitos, para aí seis, seis/sete.

### **Quais foram?**

Hum, Prémio Jovens Músicos, Juventude Musical Portuguesa, hum, depois também, isto várias vezes, depois para orquestras também.

### **Pois, também me interessa estas duas vertentes, não é.**

### **E como é que se sentiu antes, durante e depois destes concursos todos?**

Na fase inicial, nos primeiros concursos é normal o nervosismo, aquela ansiedade toda, alguma frustração porque a gente pensa que está preparado e depois chega à altura e as coisas não correm como... mas a gente vai aprendendo, e depois, de concurso para concurso nós ficamos mais fortes, ficamos mais conscientes daquilo que conseguimos fazer e daquilo que temos que fazer para que as coisas corram bem.

### **E, portanto, como é que avalia o seu desempenho nestes concursos?**

Sempre positivo, porque mesmo correndo menos bem no primeiro ou no segundo foi uma aprendizagem. Foi uma aprendizagem e deu para melhorar depois nos outros. Nos outros a gente consegue, e consegui alguns primeiros prémios por isso mesmo.

### **E qual é a forma da preparação para estes concursos?**

Eu, na altura, nos primeiros eu tinha para aí treze, catorze anos, não é, ainda não havia muito, quer dizer, só tínhamos mesmo os concursos da Juventude Musical Portuguesa e a preparação foi praticamente tocar, e chegar lá assim sem saber o que era, não é. Depois a preparação passava por estudar bastante, pela parte mental, por simular o concurso em si ou com colegas ou em casa com a família, de alguma forma simular a pressão que pode ter um concurso.

### **E que tipo de repertório é que tocou nestes concursos?**

(Silêncio). Hum, que tipo?

### **Sim, portanto, peças a solo, peças com piano...**

Com piano, exacto, tudo peças com piano.

### **A solo não?**

A solo acho que não, acho que, só eventualmente para orquestra sim posso ter tocado uma outra obra a solo.

### **E há diferenças entre tocar a solo e com piano?**

Há diferenças grandes, quer para quem tocar quer para quem avalia. Para quem toca às vezes é um pau de dois bicos, por outro lado sentes um apoio harmónico bastante grande, portanto não estás sozinha ali no palco, pode-te ajudar, mas por outro lado para quem avalia também há muito mais por onde avaliar, desde a interacção com o pianista, desde a afinação que se torna, que se torna muito mais evidente, não é, o controlo das dinâmicas, tudo o que a obra pode pedir, não é, e é completamente diferente.

**Do levantamento que eu fiz do repertório mais tocado em concursos internacionais, descobri que a Sequência de Berio e a Sonata de Prokofiev são as duas peças mais tocadas em Concursos. Porque será que são estas duas os picos?**

Posso não ter uma resposta para isso.

**Sim. (risos)**

A Sequência de Berio faz algum sentido, quer dizer, é uma obra exigente, é uma obra em que o flautista é testado ali ao limite, tecnicamente, quer de articulação, dinâmicas, quer dizer, se as coisas não estão, é uma obra que é extremamente clara quando não estão. A Sonata de Prokofiev não consigo perceber porquê, não consigo perceber porquê, porque há outras obras de igual intensidade, para aí não tenho resposta.

**Quanto àquilo que se vê num concurso. Portanto, é só preciso ouvir, quem avalia só ouve ou também avalia por aquilo que vê? E por consequente, quem toca tem que se preocupar com aquilo que faz ser visto, ou não?**

Depende dos concursos, se tu concorres para uma orquestra e concorres à cortina, aí ninguém vê.

**Claro.**

Hum, se é um concurso que não é à cortina tu és uma intérprete, estás em palco, não é, és uma performer, não estás só ali simplesmente a tocar, estás a comunicar. E faz todo o sentido, a gente, eu costumo dizer que nós vamos “ouvir”, vamos ouvir e ver, e às vezes os olhos conseguem até conseguem fazer esquecer alguma coisa que ouvir se não visse. Não é, há pessoas que têm o talento ou o dom que têm de alguma forma disfarçar uma ou outra coisa menos boa pelo facto de ser comunicativa quando toca não é, isso faz toda a diferença.

**E aos flautistas que queiram concorrer qual é o conselho que lhes dá?**

Para já, estarem bem preparados, não é, têm que estar, as obras que vão tocar têm que estar mesmo muito bem preparadas, bem seguras, e depois quando chegar ao momento, tentar de todo pensar que não está num concurso, que está num recital. E portanto fazer música, muito ou o melhor que pode fazer. Claro que num concurso o mais importante não é que tu toques, não é que sejas muito intuitiva naquilo que faças, é que não falhes. A partir do momento em que falhas um concurso é complicado. A partir do momento em que desafinas. O júri até pode gostar porque tu podes realmente “levantar os pelos”, podes fazer as pessoas arrepiarem-se,

mas se tens problemas de afinação, se tens problemas de ritmo e isso tudo, num concurso isso não pode ser.

**E há quantos anos é que é professor do Ensino Superior?**

Sou professor do Ensino Superior desde 2005, comecei por dar aulas no Instituto Piaget em Mirandela, e depois comecei a dar aulas na Universidade do Minho.

**E teve muitos alunos a participar em concursos?**

Tive alguns, tive alguns. De Mirandela não, mas desde que estou na Universidade do Minho tive, tive alguns.

**Por sua iniciativa ou por iniciativa deles?**

As duas coisas, as duas coisas. Vamos lá ver, eu não encaro a questão dos concursos como obrigatória para seres excelente naquilo que fazes. No mundo dos músicos há muita gente que nunca foi a concursos e que são brilhantes músicos, brilhantes instrumentistas, não é, agora que são desafios que podem dar algum sentido a tu teres que trabalhar arduamente, e que portanto são metas, são marcos, podes aferir na tua evolução e na forma como reages com o público, não é, mas não acho que seja assim, não se pode dizer que o concurso seja uma condição fundamental para que venhas a ser uma ótima instrumentista, eu acho que não, eu acho que não, mas pode ajudar, em alguns casos.

**É importante?**

É importante mas não é imprescindível.

**E a preparação para esses concursos, no ensino superior foi feita nas aulas de instrumento normais, não é?**

Sim, foi feita nas aulas de instrumento, foi feita com audições.

**Claro, o normal.**

O normal.

**E a escolha de repertório, portanto, ao longo do ano, tem a ver com o repertório mais tocado em concursos ou não tem nada a ver?**

Algumas obras eu confesso que acabo depois por sugerir porque é assim, nos concursos normalmente são exigidas obras que são marcos importantes, não é, obras que tu tens que tocar enquanto instrumentista ao longo da vida, portanto eu vou sugerindo, não é, agora eu, o meu pensamento não é, eu vou escolher porque é para eles concorrerem aos concursos, isso não, eu escolho as obras em função daquilo que eu acho que é importante para o instrumentista, não é, hum, se eu acho que ele está à vontade por exemplo em obras mais técnicas, sou capaz de dar uma obra mais expressiva. Se eu acho que o músico está mais à vontade em obras do nosso tempo, eu sou capaz de dar uma coisa do Barroco, ou Romântico,

ou Clássico, que é para conseguir moldá-lo e para conseguir que ele seja o mais eclético possível a tocar.

**Pronto, era só isto que eu queria saber, foi muito rápido, obrigada!**

**Só lhe queria perguntar se depois posso publicar estas suas respostas.**

Sim, sim, claro, claro!

*Entrevista realizada a 4 de Abril de 2014 na Branca*

## **ANEXO 6 – Entrevista ao Participante 5**

### **Então, em quantos concursos participou?**

Fiz poucos concursos e alguns deles tive de fazer várias vezes. Eu fiz... o Prémio Jovens Músicos, Juventude Musical Portuguesa, Orquestra da CEE e depois concurso para a Orquestra do Porto, foram os únicos concursos que fiz.

### **E quais foram as sensações, portanto, como é que se sentiu antes, durante e depois?**

Hum, as sensações, o antes, isso ao longo do resto do questionário nós vamos falar sobre as mesmas coisas que é a opinião que eu tenho relativamente aos concursos é que são saudáveis e que têm interesse, para alunos em determinado nível e que de facto estejam preparados numa determinada forma. Ou seja, é sempre importante aparecer e não é importante ganhar o concurso ou adquirir o lugar, é importante de facto tu apareceres e tocares bem, e se não ficares não é porque tocaste mal, mas porque apareceram pessoas com mais talento ou que naquele dia de facto as coisas artisticamente foram melhores. Esse parece-me o ponto de partida fundamental. Foi basicamente isso que eu senti, ou seja, eu estava bem preparado para os concursos, e senti-me bem no antes, no durante e no depois. No depois, como tive a sorte de ganhar os concursos que estou a mencionar, na Orquestra da CEE fiquei nas escolas, que é uma situação diferente, que é tu trabalhas e fazes o mesmo trabalho que as outras pessoas mas depois na altura da digressão tu vens embora, hum, mas foi fantástico, ou seja, ser apurado. A Juventude Musical Portuguesa ganhei na altura o primeiro prémio, o Prémio Jovens Músicos também ganhei o primeiro prémio, na Orquestra tive que fazer cinco concursos mas também os ganhei todos, ou seja, a sensação no meu caso particular foi também bom no pós-concurso, não é. Acredito que seja diferente quando não se ganha um prémio ou... mas no meu caso fiquei satisfeito, como tu podes imaginar.

### **E é diferente concorrer para uma orquestra ou concorrer como solista?**

Hum, é completamente diferente. Ou seja, a preparação que nós temos que ter para uma orquestra, o concurso visa ver coisas muito específicas, ou seja, temos de ser bons instrumentistas, mas é muito importante o conhecimento do compositor que nós estamos a fazer, ou seja, o que nós chamamos excertos de orquestra, ou seja, têm de soar todos muito diferentes, os tempos têm de ser muito, muito profundos, ou seja, muito conhecidos, temos que mostrar um domínio muito grande de timbres, de cores, de afinação, de pulsação, de... Porque de facto um músico de orquestra é uma coisa completamente de ser solista. Porque nós vamos fazer de um todo, embora sejamos solistas, vamos fazer parte de um todo, por isso características de orquestra fazem com que o concurso seja completamente diferente, mesmo por eliminatórias.

### **Mais difícil, ou? Em termos de dificuldade.**

Hum, eu diria mais difícil, mais difícil, porque eu já estive em muitos júris de concursos para orquestra e não só de flauta, já estive em provas de assistentes de concertino, e como chefe de naipe tive de estar em quase todos os instrumentos. E devo-te confessar que a sensação é que

a primeira eliminatória não é para seleccionar, é ao contrário, é para tirar de facto quem está no concurso e não devia estar. Apesar de na maior parte das vezes já ser feita uma selecção, por currículo, que por vezes não é justa, pois essa não será a forma mais correcta porventura de fazer a selecção mas às vezes a verdade é que não se pode ouvir cento e cinquenta, ou duzentas ou trezentas, enfim. Mas a primeira eliminatória é mesmo para eliminar as pessoas que não têm qualidade. E regra geral o repertório escolhido para esses concursos também é bem escolhido nessa perspectiva, pedem-te uma peça regra geral é quase sempre um concerto de Mozart, uma coisa do género, podem-te pedir que leves uma peça para ver de facto o que é que tu escolhes, se visas uma peça mais técnica, ou uma peça mais de dinâmicas, uma peça mais virtuosística, e depois os excertos de facto dá para mostrar tudo e a escolha dos excertos também visa regra geral isso, passagens técnicas muito difíceis, dinâmicas, grandes solos cadenciados, por isso é de facto muito diferente de um concurso que num concurso de facto há uma série de obras que são iguais para um concurso de orquestra, mas para seres um bom solista, um bom intérprete, não é, e vais passando as eliminatórias, é diferente. Numa orquestra tem que existir essa estratégia de tu saberes jogar com as eliminatórias, que num concurso de solistas também, mas é diferente. Tens que marcar a diferença em cada eliminatória.

**Segundo o que percebi, avalia o seu desempenho nesses concursos muito positivamente.**

Muito positivamente, sim, sim.

**E lembra-se de algum repertório específico que tenha tocado, já falámos sobre o repertório de orquestra, mas como solista, lembra-se alguma coisa?**

Mas em concurso?

**Sim, sim.**

Lembro, lembro-me de tocar Jacques Ibert, a Peça solo, o Concertino de Chaminade, os Mozart's são sempre obrigatórios, lembro-me de ter tocado as variações da Carmen do Borne, e não me recordo das outras. Provavelmente toquei outras obras também mas não me lembro de quais foram.

**E como é que foi essa preparação?**

A preparação no fundo é basicamente a mesma, que é, nós temos que adquirir como instrumentistas um método de estudo que num menor curto, num menor e num curto espaço de tempo temos de produzir muito, isso é a vida real mais tarde. Mais tarde se nós trabalhamos numa orquestra, se dermos aulas e se fizermos isto e aquilo nós temos que durante um dia inteiro conseguir gerir... e viver com uma realidade o nosso estudo, ou seja, em casa, cada vez que estudamos, estudar da forma mais parecida do que é estar no palco, que não é fácil, nós estamos de facto mais descontraídos, estamos com o telemóvel ligado, estamos com os filhotes à volta, enfim. Mas carece muito de o concurso não ser uma coisa estranha, se nós de facto chegarmos ao concurso ou com o júri ou com o silêncio, a concentração de facto nós vamos sentir um ambiente completamente estranho, por isso em casa essa preparação pode e deve ser trabalhada fisicamente mas também psicologicamente o

que é de facto estar num concurso. E deve-se simular em casa isso também. Imagina num concurso de orquestra se tens de tocar cinco excertos, em casa de facto consegues tocar os cinco excertos de início ao fim com um timing mais ou menos correcto entre eles, deves imaginar as possibilidades de para cada excerto o que é que o júri te pode pedir, se for um género de um Mendelshon se calhar quer “olhe, faça-me um bocadinho mais rápido.” Ou se for como A Carmen de Bizet “olhe, faça-me mais lento, ou faça-me com uma sonoridade mais quente ou mais presente ou mais metálica.” Imaginar de facto o que é que podem pedir, e tanto quanto possível estar já preparado para isso, não é. Por isso a nossa preparação tem que ser, muito, muito real, como se fosse já num concurso. Mas isso não é só para os concursos, é em tudo, não é, porque se não depois é um sítio muito estranho onde nós nos vamos sentir isolados, num ambiente estranho, com stress e responsabilidade normal que estes concursos têm, sempre. Mas a preparação basicamente é essa e ter a certeza que não vamos para os concursos mal preparados. Que é uma coisa que acontece frequentemente, infelizmente, porque já estive em muitos júris de concursos e vejo pessoas que não foi um incidente daquele dia, as coisas correrem menos bem e assim. Não, de facto não é por culpa delas só e apenas, elas estão a ser orientadas, mas os professores deveriam perceber que os alunos não é a altura, não é o timing, não deveriam lá estar, isso acho que é um erro muito grande. Hum, de resto, como disse no início da nossa conversa, se as pessoas de facto têm as coisas preparadas, montadas, e bem, devem ir a um concurso, e depois, não tem mal nenhum não ficar. Entre dois excelentes instrumentistas ou três por qualquer razão o júri pode gostar, ter mais empatia com a forma daquele tocar do que outro, mas isso não tem mal não ganhar ou não estar. E perder um concurso não tem mal nenhum, desde que não seja por se tocar mal.

### **Vê alguma diferença entre tocar a solo ou com piano?**

A diferença é muito grande. Ou seja, tocar a solo nós estamos sozinhos no palco, e até em termos estéticos as pessoas não têm tanta diversão, não têm a polifonia de um piano, de um acompanhamento, de dois instrumentos, de música de câmara, não é. Tocar a solo não é música de câmara. Tocar com piano já é. A música de câmara mais pequenina que se conhece mas já é. A tocar a solo nós não temos de ter cuidados de afinação em paralelo com outro instrumento, temos de ter em termos de obra, mas não temos de ter em termos de instrumento, não é, se está constantemente a afinar com o piano. Os planos sonoros também são mais medidos, dentro da obra, não temos de estar a gerir planos sonoros com o piano, hum, e o trabalho é diferente, trabalhar com piano, há obras que não são para flauta e piano nem para piano e flauta, são com a mesma igualdade de dificuldade e a mesma música de câmara, e o mesmo... dá muito trabalho e é diferente. A preparação de uma obra solo ou com piano é completamente diferente.

### **Do levantamento que eu fiz do repertório mais pedido em concursos durante estes dois anos, portanto, 2013/2014, vi que a Sequência de Berio e a Sonata de Prokofiev são os picos dos mais pedidos. Porque é que acha que são estas obras as mais pedidas?**

Eu não queria contrariar essa tua ideia, mas tenho algumas dúvidas que sejam de facto as obras mais pedidas. Deixa-me explicar-te porque, mas por outro lado consigo perceber. O Prokofiev é de facto uma obra notável, espectacular. E Espectacular, por incidência com o que

eu disse antes, que é regra geral uma obra de um compositor quando é muito boa acaba sempre por existir uma tendência, e isso faz-se também na flauta relativamente a obras de outros instrumentos, e por exemplo a Sonata também é tocada no violino. E a versão original de facto é para nós, mas depois é uma obra que tem tanto interesse momentos tão diversos e tanta profundidade musical que os violinistas aproveitaram e também fizeram uma versão para violino. É um bom exemplo o Prokofiev que era pianista, excelente pianista e também maestro, é um bom exemplo de uma obra que eu te disse, é uma obra muito interessante, para flauta é espectacular, mas igualmente para piano. Ou seja, não é uma obra de flauta em que o piano está a acompanhar a flauta mas é uma obra em que piano tem partes tão importantes ou mais do que a flauta, e é uma obra de facto muito interessante. Imagino que por essa ordem de ideias possa de facto ser uma obra muito requisitada, que é uma obra muito importante para nós. O Berio eu diria que é pela razão inversa, e também já disse antes que é, concursos, em alguns concursos de facto eles não podem ouvir toda a gente e há concursos internacionais que eu imagino com centenas de pessoas. O Berio eu diria que é um desafio tão grande e é uma obra que para muitas pessoas é uma obra desinteressante, sei que é quase um choque dizer isto, mas é verdade, acho que não é uma obra extramente bem conseguida, é muito mais interessante por exemplo a Sequência de Berio para Canto ou para Trombone, são de facto muito mais bonitas do que propriamente a de flauta, e a de flauta não foi uma peça que tenha resultado de início, tem aquela história que tu sabes de terem que existir duas edições diferentes da Sequência de Berio. E aliás, há cartas escritas ao Nicolet numa das gravações que o Nicolet depois fez da Sequência de Berio em que Berio especificamente suplicou que no compasso x e no compasso y fizesse assim e assado, e depois há estudos só pela interpretação da peça interpretada pela versão número um e pela versão número dois, qual é a mais livre, qual é a melhor, agora em acho que é uma obra que só existe para de facto eliminar pessoas, quando é colocada nos concursos não é para ver características. É uma obra muito livre, o próprio Berio diz isso, ou seja os tempos têm que ser comprimidos, mas depois há uma liberdade muito grande de velocidade e de interpretação mas que é uma obra escolhida como de facto, se pusermos o Berio na primeira eliminatória, vamos ter menos cem pessoas a concorrer ou cento e cinquenta. Ou seja, acho que é só por essa característica.

**Mas é verdade, porque fui buscar o repertório todo destes concursos, porque afinal, este ano houve assim... Muitos concursos internacionais, então a partir desta lista vi quais eram as obras que tinham mais incidência e realmente eram estas duas. E então achei também perguntar o porquê, não é?**

Mas são de facto muito distintas, o Prokofiev é belíssima, é uma obra fantástica, hum, o Berio, e isto é pessoal e acho que é importante, mas não acho que é uma obra por exemplo que me encha as medidas, ou seja, não é de todo, nem é uma obra que eu me tenha dado particular prazer a estudar. Deu enquanto instrumentista como desafio e porque faz parte do repertório, não é uma obra que eu de facto ache... ti to ta...

**Passando para outro problema, digamos assim, que são os meios visuais, portanto a importância daquilo que se vê em relação àquilo que se ouve. O que é que acha sobre isto, acha que também é importante aquilo que se vê num concurso? E também implica a problemática da cortina ou não.**

É completamente diferente. A cortina visa tirar e, ou seja eliminar um dos sentidos que é a visão, ou seja, tu não te deixares influenciar pela fisionomia da pessoa, pelo tamanho, pela altura, pela beleza, pela forma como agarra o instrumento, como interpreta, se se mexe muito, se se mexe pouco, se os movimentos têm a ver com a música que está a fazer, se não têm, ou seja, tu pura e simplesmente ouves, o que é muito diferente de ver e ouvir. Hum... o ver é fundamental também. Ou seja, daí a cortina não existir num concurso ao longo das eliminatórias porque é muito importante ver de facto como a pessoa está, mostra-nos também a dificuldade com que toca ou não, a naturalidade, a beleza com que encara o instrumento, e depois aqueles aspectos que nem sequer são fáceis de adjectivar que é que há pessoas que de facto o instrumento fica muito bem e conseguem fazer passagens difíceis parecer uma coisa muito simples e muito natural e muito bonita e outras pessoas que não conseguem fazer isso e pessoas que são muito mecânicas e muito... é muito importante. Ambas as versões são muito importantes, e a última é a que tem a ver com o espectáculo e com a nossa, com a nossa profissão, ou seja, a música, e hoje sente-se um bocadinho isso, que é eu acho que as pessoas acham mais interessante comprar um DVD de um bom concerto, da Filarmónica de Berlim, ou de um solista e ver também, sendo que quando nós vemos perdemos um bocadinho a audição, é como ir ao cinema, nós músicos quando vimos um filme prestamos muita atenção à banda sonora, as outras pessoas também mas é de uma forma já mais generalista, já faz parte do pacote do filme em si, não é, sentem que aquela cena que é muito bonita mas não se apercebem tanto que é pela música ou porque... e nós analisamos isso de outra forma. Mas é de facto muito importante o ver também. Tendo essa desvantagem de nós não ouvirmos também. Ou seja, se nos filmarmos a tocar e se formos ver é diferente se nos gravarmos só em termos de áudio e se nos formos ouvir, são duas coisas distintas, de facto os dois sentidos em paralelo têm vantagens mas também tem a desvantagem de não ouvirmos, mas é mais bonito que no espectáculo, evidentemente.

### **Qual é o conselho que deixa aos flautistas que queiram concorrer?**

Basicamente é o que eu já disse, que estejam extremamente bem preparados, que não estejam com nenhuma expectativa relativamente ao concurso, não diria que concorram por aquela situação que se diz muitas vezes “Ah, pela experiência e...”. Pela experiência que eu tenho de estar em júris já vi o reverso da medalha, já vi que foi muito bom para muitas pessoas que concorreram e já vi que para outras pessoas foi altamente destrutivo e terrível ter concorrido, já vi miúdos de sete e oito anos a chorarem desalmadamente por terem feito um concurso e acho que isso de facto deixa marcas. Hum, agora acho que os concursos são importantes, partindo deste princípio que as pessoas de facto têm um nível adequado, certo para o concurso que vão fazer e que estão de facto bem preparados. E se psicologicamente forem pessoas já com a força, a preparação para estar num concurso, eu acho que sim senhora, que pode haver vantagens e que deve ser feito e que pode ser interessante e que pode ser muito motivador. Salvaguardando que pode também ser destrutivo. Ou seja, da mesma forma que nós vamos ouvir um concerto de um instrumentista qualquer, ou seja, pode ser tão fantástico que nos apetece na viagem de carro do concerto até casa ir a correr porque queremos chegar a casa e tocar flauta, ou pode ser o contrário disto e “Eh pá, eu nunca na vida vou conseguir tocar, nunca na ida vou conseguir tocar assim” pode ser um desalento, ou seja, uma desmotivação,

por isso os concursos são de facto coisas perigosas que eu julgo que hoje em dia estão um bocadinho vulgarizados. Existem demais, a maior parte deles não com a qualidade que seria desejável e vemos muita gente a concorrer por concorrer. “Vou concorrer a este e vou concorrer ao outro a ver o que é que acontece” não tem mal nenhum e não é assim de imediato. Acho que tudo isto devia ser mais claro mais determinado, mais objectivo.

**E enquanto professor do ensino superior? Já foi professor, quantos anos é que foi professor do ensino superior?**

Deixa-me ver... assim... Onze, doze anos de ensino superior, mais ou menos.

**E teve alunos a participar em concursos?**

Tive alunos a participar em concursos, sim.

**Por iniciativa deles ou sua?**

Hum, mútua. Ou seja, em algumas situações eu alertava para a existência do concurso e achava que o aluno tinha o perfil e estava no nível para e muitas vezes os alunos também vão sugerindo, “Ah, o concurso x, será que eu devia de concorrer, será que não deveria?” Ou seja foi mais ou menos um processo por parte do professor e por parte do aluno.

**E a preparação era feita no espaço das aulas de instrumento?**

Sim, claro, claro.

**Acha importante esta participação dos alunos nos concursos?**

Acho, e acho que já respondi a isto antes. Acho de facto muito importante se as pessoas tiverem preparadas, se tiverem o perfil para o embate, desculpa a expressão, mas para o embate do concurso. Ou seja, o concurso é um embate, pode ser uma coisa boa, agradável, neutra ou terrível. E se nós tivermos a certeza que o aluno tem capacidade para, para lidar com qualquer uma destas situações acho que é muito importante. Hum, pela experiência em si eu não acredito muito que nós necessitemos dessa experiência. “Ah, nós temos que nos habituar”. Claro que nos temos de habituar, mas se o trabalho na sala de aula e em casa for feito com o rigor muito sério, muito realista, o palco não é assim um sítio tão diferente. É diferente, mas não é tão diferente. Por isso eu tenho algum receio e como te disse no início, por exemplo, eu não fiz muitos concursos, mas os que fiz por exemplo tive bons resultados. Porventura se me tivesse aventurado, também era uma altura em que nós não tínhamos assim tanto acesso a concursos internacionais, as coisas mudaram um bocadinho para melhor. Hoje em dia há uma abertura. Tenho pena por exemplo de não ter feito concursos internacionais. Mas teria todo o cuidado de ir para o concurso de facto se me sentisse extremamente bem preparado, isso acho que é importante.

**E o repertório, a escolha de repertório para cada aluno, tem a ver, por exemplo, no ano lectivo, tem a ver com o repertório mais tocado em concursos?**

Não, não, não. De todo. Poderá ter num caso muito excepcional de um aluno que seja tão bom em todos os aspectos possíveis e imaginários e que nós temos a liberdade de poder escolher qualquer obra, não temos de tralhar nada em especial, a sonoridade ou o stacatto ou o vibrato ou a interpretação ou um período da música, do clássico ou barroco, ou mais moderno. E então, se for uma coincidência podemos “Olha, vai haver o concurso x, podemos aproveitar esta obra também tem interessa para ti”, de resto não basicamente o repertório dos alunos é escolhido, hum... para o aspecto pedagógico, ou seja, para o progresso. O aluno x tem menos sonoridade, tentamos dar obras em que tenha de existir um trabalho de sonoridade grande, o aluno x não tem grande profundidade musical, dá-se obras que obriguem o aluno a que musicalmente entender e evoluir nessa perspectiva, é sempre mais um aspecto pedagógico de evolução do que propriamente como um objectivo de um concurso, raramente acontece. Pelo menos eu não dou aulas dessa forma nem escolho o repertório dessa forma.

**Pronto, resta-me agradecer-lhe e pedir-lhe autorização para publicar estas informações.**

Sim, claro estás à vontade.

**Muito obrigada!**

*Entrevista realizada a 17 de Junho de 2014 em Espinho*

## **ANEXO 7 – Entrevista ao Participante 6**

**Em quantos concursos participou?**

**Concursos como solista e audições de orquestra.**

Como solista, Prémio Jovens Músicos, JMP, Estoril, Nielsen, L'UFAM (Paris). Audições, Orquestra Sinfónica de Barcelona, London Phil Orch, Los Angeles Phil, Orch Suisse Romande, Gulbenkian, Metropolitana, Orquestra Filarmónica de Berlim.

**Como se sentiu antes, durante e depois do concurso?**

Antes: ansioso, confiante, feliz e motivado. Durante: é isto, é agora! Depois, "Uf, já passou"!

**Como avalia o seu desempenho nesses concursos?**

No geral corresponderam à expectativa da preparação inerente. Uns ganhei o 1º prémio e o emprego em questão, outros, o último. Todos serviram para me auto-avaliar e crescer, e isso é o fundamental!

**Como se preparou para estes concursos?**

Adaptação da metodologia de estudo diário em função do repertório e desafios inerentes à Performance. Tempo de estudo muito bem calculado e organizado de forma a gerir a energia e a capacidade mental para o grande momento. Trabalho de visualização, memória e concentração também incluídos.

**Que tipo de repertório tocou nestes concursos? Há diferença entre tocar a solo ou com piano?**

Desde Bach pai a Berio.

**Há diferença entre tocar a solo ou com piano?**

Sim! A solo é uma performance despida, a nú, e isso tem implicações na gestão dos silêncios, cores tímbricas, dinâmicas e sugestões harmónicas... com Piano, é pura música de Câmara, onde se partilha a construção de partitura com um colega. O Piano dá-nos uma base que sustenta e ajuda a construir de uma forma mais fácil o nosso discurso musical.

**Berio e Prokofiev:**

Da melhor música que se escreveu. É consensual.

**O que acha dos meios visuais num concurso? É importante aquilo que se vê, ou só aquilo que se ouve?**

Tudo faz parte da performance. O que se vê e ouve. Mas prefiro considerar o que se ouve. Julgo ser o propósito mais importante.

**Qual o conselho que dá aos flautistas que queiram concorrer?**

Concorram. Cresce-se e aprende-se sempre. É sempre um período de evolução. A preparação é crucial, assim como ter sido bem orientado e ensinado.

**Há quantos anos é professor do ensino superior?**

Mus Câmara: 15 anos, Flauta: 9

**Acha importante a participação em concursos? Porquê?**

Sim. São um estímulo e uma forma de se evoluir. São também uma consciencialização do nível artístico do indivíduo, e isso dá uma perspectiva do que é necessário fazer para se continuar a crescer. Como essência, as competições na música são negativas e nem sempre determinam quem é o melhor músico. Não encontro uma grande saudabilidade no seu propósito mas encontro sempre vantagens para o músico.

**Teve alunos a participar em concursos? Se sim, por sua iniciativa, ou por iniciativa deles?**

Sim. ambas as situações, em função do projecto artístico/pedagógico.

**Prepara os alunos para os concursos no espaço da aula de instrumento? Como? A escolha de repertório para os alunos tem por base o repertório mais pedido em concursos?**

Sim preparo, simulando a prova, trabalhando todas as questões técnicas e de análise da partitura. Não escolho o repertório em função do q é pedido, mas por vezes vamos ao encontro de algum repertório que é mais comum em concursos, nomeadamente os excertos de orquestra e os Concerti que são escolhidos: Mozart e Nielsen, nomeadamente.

*Entrevista via e-mail realizada a 18 de Junho de 2014*

## **ANEXO 8 – Entrevista ao Participante 7**

**Antes de mais muito obrigada por esta entrevista, que é sobre os concursos que fez, e... lembra-se mais ou menos quantos concursos fez?**

Quantos. Mas estás a falar internacionais?

**E também nacionais.**

E também nacionais.. Flauta Solo... Uns oito ou nove ou dez assim para não estar a contar.

**E de orquestra?**

Concursos para orquestra? Orquestra de jovens conta?

**Claro.**

Então aí já é diferente. Também uns sete ou oito...

**E como é que se sentiu antes das provas, durante e depois?**

Antes, durante e depois, como é que me senti? Hum... Depende. Mas estás a falar das provas para orquestra, destes concursos no geral, não é?

**E também queria saber se são diferentes ou não.**

Os de orquestra para os de solista.. São. São. Primeiro respondo à primeira parte, como é que ficava antes durante e depois. Depende muito da situação, não por serem diferentes mas se calhar dependia daquele dia, daquela fase, não é, sobre a diferença já falo a seguir. Mas em todos eles, ainda que dependesse, ainda que fosse diferente ficava ansiosa e nervosa como é óbvio, aquelas coisas características do antes de uma prova, hum... e sentia-me sempre na expectativa de como é que me vai correr, será que me vai correr bem, será que vou conseguir por em prática aquilo que preparei. Hum, basicamente isso, sim, aquele nervo normal. Em algumas situações um bocadinho mais acentuada, outras menos. Depende sempre um bocadinho em que fase da vida foi. Em relação à diferença, acho que há muita diferença porque as provas para orquestra são provas muito mais curtas, e muito mais rápidas em termos de dias, as provas para orquestra têm um dia, quando muito poderão ter mais do que um dia, mas é uma coisa muito mais curta, os concursos podem demorar até dez dias. Em termos de ansiedade e de pressão, os concursos de instrumento, os concursos internacionais dos instrumentos são, para mim são muito mais desgastantes porque a pessoa se for passar nas eliminatórias passa por um processo de, aquelas coisas típicas “passa, não passa”, às vezes sabemos se passamos ou não logo a seguir à prova outra vez esperamos um ou dois dias para saber. Estamos ali naquela ansiedade e naquela expectativa, estudo para a frente ou não estudo para a frente? O que é eu faço o que é que eu não faço? Depois ouve-se as pessoas nos corredores a estudarem, ou quando se está num hotel ouve-se estudar, umas com muita confiança parece que vão ganhar aquilo tudo e que já ganharam aquilo tudo outras mais acanhadas. Todo essa ambiente deixa a pessoa um bocadinho constrangida, não é? Depois se a pessoa for passando, mais uma eliminatória, mais uma preparação, como é que vai correr,

mais ansiedade. E parece pouco mas dez dias é uma eternidade a passar, e nesse sentido é muito mais desgastante. As provas para orquestra por outro lado são muito mais não é injusto o que eu quero dizer, mas são um bocadinho mais ingratas porque às vezes em cinco minutos estraga-se o trabalho que se fez ou então corre bem, não é? Mas aí temos às vezes cinco minutos para mostrar tudo, são provas muito curtinhas, pode ser ingrato por isso, porque aquele curtinho espaço de tempo que tocamos pode correr mal, é mais difícil acertar na mosca. Os outros são provas mais extensas, são provas maiores, tocamos mais coisas, há mais possibilidade para erros ou para pequeninas falhas, numa prova para orquestra uma falha ali no meio é quase como... e depende das falhas. Às vezes há falhas perdoáveis e falhas não perdoáveis. Mas acho que, para mim a diferença reside principalmente nisso, e claro a preparação depende daquilo que for pedido, normalmente um concurso de flauta pede muito mais coisas do que uma prova de excertos. Mas também acontece haver provas de orquestra muito extensas, pedem muitas peças, mas o mais normal nem é e esse, é ver alguns excertos, etc., nomeadamente excertos que são mais pedidos. Em termos de peças acaba por ser um bocadinho mais limitado.

### **E como é que se preparou para estes concursos?**

Como é que me preparei? Em termos de estudo?

#### **Em termos de estudo, psicológico...**

Ora bem, começar em termos de estudo que é mais fácil de responder. Sempre com muita antecedência. Só houve um caso que eu lembro-me que foi no concurso da China, o Primeiro Concurso Aurele Nicolet, que na altura ainda se chamava assim depois é que mudou de nome. Mas esse concurso eu só soube que ia um mês antes, e podia ter começado a estudar antes e foi tudo um bocadinho em cima da hora, a inscrição, os resultados, e a disponibilização do repertório, aquilo foi tudo assim um bocadinho em cima da hora. E depois a resposta chegou, faltava um mês, parece muito, mas eu tive que preparar já não sei se foram oito ou nove peças, a final era de cor, era um concerto de cor, e eu lembro-me que foi assim uma preparação “salve-se quem puder”, claro que eu fiz, tentei organizar muito bem o meu tempo de forma a que a maior parte do tempo fosse aproveitada a estudar. Mas nem sempre dá, porque eu já dava aulas, já, tinha a minha vida, tinha as minhas coisas já planeadas, mas tentei ao máximo canalizar-me para aquilo e foi um bocado intensivo. Mas tirando essa vez, normalmente tentei, até agora, nos que fiz até agora, tentei sempre preparar-me atempadamente, com calma, tentar fazer um trabalho que não fosse assim em cima do joelho, mas que permitisse amadurecer as obras, deixá-las até repousar um bocado, como são também muitas obras eu ia um bocadinho por fases, uns dias estudava umas, outros dias estudava outras, e dessa forma também deixava pousar algumas nem que fosse um dia ou dois, para ponderar, também para reflectir um bocadinho sobre elas, hum, mas sempre, essencialmente com alguma antecedência, organizar com antecedência, para que não se torne também, e isso para mim foi sempre uma coisa muito importante, não se tornasse uma coisa doentia, porque ir a um concurso já é difícil, exige muito esforço, muito sacrifício, e se for, se a preparação for um bocado angustiante ainda é mais desgastante e eu acho que a pessoa chega à altura do concurso e já não pode ouvir falar naquilo e já está completamente esgotada até mesmo da

pressão psicológica do “estou preparada, não estou preparada, tenho que estudar, não tenho que estudar”. Se a coisa for feita de uma forma mais relaxada acho que é mais saudável e permite que a pessoa chegue a altura mais motivada e mais positiva em relação àquilo. Ou seja, não transformar a preparação numa coisa intensiva numa forma negativa, ser uma coisa que esgota e que satura, não nesse sentido. Se for uma coisa feita dentro do possível, se for uma coisa feita com um prazo mais longo acho que é mais saudável. E permite a pessoa também fazer um estudo mais faseado, não precisa de ser... se na véspera, nas vésperas, a pessoa tocar oito ou nove horas por dia chega ao concurso e está completamente cansada, exausta. Enquanto que se a coisa for feita faseada a pessoa nas vésperas pode ir relaxar, estudar um bocado e descansa, dorme bem e alimenta-se bem, e está muito mais bem disposto quando chega a altura. Esta é a minha maneira de ver. Pronto, em relação à parte psicológica também acabei por falar mais um bocadinho, já está tudo um bocadinho interligado. Agora a nível de preparação psicológica assim mesmo consciente o que é que eu sempre tentei fazer, tentei sempre, lá está, levar a vida mais ou menos relaxada, tentar não stressar com o próprio ritmo normal de uma preparação para um concurso que é obviamente stressante e ansioso, não é, mas, tentar relaxar-me no sentido de pensar, “vou fazer o melhor que puder, vou tentar acima de tudo ir bem preparada para poder controlar a ansiedade pelo menos da parte de não estou preparada ou não sei o que é que vai acontecer porque não estou preparada”. Portanto, tentar estar preparado acho que também é uma forma de descansar, hum a parte emocional também e acima de tudo também não ir com muita... eu acho que uma pessoa deve ir com vontade de ganhar se não também não ia, mas não ter essa vontade de uma forma arrogante ou possessiva demais também. Porque acho que isso pode ser traiçoeiro. Às vezes quando temos uma expectativa muito grande no momento da prova isso pode virar-se um bocadinho contra nós, porque a expectativa é tão grande que os nervos tomam conta de nós, parece que estamos a tentar responder a uma expectativa fatal, que se não acontecer, vai acontecer alguma coisa. Isso pelo menos para mim funciona um bocado com contraproducente, acaba por ser um bocado contrário. Sentir-me-ia tão comprometida que o efeito era o contrário. Agora, claro que sim, ter a vontade de ganhar e de participar e fazer o melhor que puder, mas de uma forma pouco vincada, não é, ou não tão vincada, para mim acho que é o mais importante.

### **E como é que avalia o seu desempenho?**

Em todos os concursos como é que avalio? De uma forma geral acho que se pode dizer que forma todos correndo mais ou menos bem, houve alguns que correram pior, se calhar as provas que fiz, mesmo em concursos de outro género, se calhar quando era mais nova, não tinha tanta maturidade, ou se calhar a minha, como é que se diz, a minha, o meu nível de expectativas para mim própria se calhar não era tão elevado, porque a maturidade não era tão elevada, e se calhar contentamo-nos com coisas assim um bocadinho menos, menos bem conseguidas, porque é aquele nível que nós atingimos, nível psicológico e nível auto-crítico, não é, que atingimos na altura, mas acho que à medida que as coisas foram avançando consegui também melhorar a qualidade do desempenho, fui amadurecendo, fui melhorando o controlo também de vários factores, dos nervos, da ansiedade, a preparação, o repertório ficava mais realizável, quando era mais nova as peças eram mais difíceis. Depois quando uma pessoa vai crescendo e vai evoluindo a nível de estudo vai dominando melhor tecnicamente o

instrumento e vai-se sentir mais confortável naquelas peças, claro que à medida que fui crescendo também e ganhando mais alguma idade obviamente a qualidade também foi... podia não ser assim, mas o que é certo é que foi, foi uma coisa mais ou menos progressiva, foi acompanhando a par e par o progresso técnico e musical também, a maturidade.

### **E lembra-se de alguma coisa especial que tenha tocado? Algum tipo de repertório?**

Alguma coisa especial?

### **Alguma coisa que lhe tenha ficado na memória? Alguma peça que tenha sido especial?**

Sim, se calhar aquilo que me vem à cabeça é a peça do Duffort, que foi a peça obrigatória do Concurso Rampal, que era a peça obrigatória, para aquele concurso, e aquela peça era assim, era e é, aquilo é transcendente. Tem montes de técnicas contemporâneas mas acima de tudo as técnicas contemporâneas nem foi o que mais me assustou, porque essas eram perfeitamente, era perfeitamente possível dar-lhes a volta e realizá-las, mas a complexidade técnica, as passagens, havia assim coisas completamente de fugir, hum, mas ao mesmo tempo eu consegui depois descobrir na peça alguma coisa muito aliciante. Aquela peça foi escrita com base num quadro, hum, de Goya, de um quadro de um pintor espanhol, e eu li imenso sobre o quadro, vi o quadro, não original, mas vi gravuras que procurei na internet, informei-me sobre o quadro, informei-me do que o pintor queria transmitir com a sua pintura, li imenso sobre aquilo, e isso ajudou-me imenso a conseguir ultrapassar as dificuldades técnicas da peça. Eu sei que parece um bocadinho esquisito, mas foi verdade. O facto de eu perceber o que estava na imagem, o que estava naquela gravura e o que era exactamente aquilo que o compositor queria transparecer eu consegui um bocado calçar as luvas, digamos assim e vestir um bocadinho a pele das personagens que são dois homens que estão a lutar até à morte, chama-se “Duelo a golpes de Goudin”, que é, não sei se são paus, não sei agora a tradução literal. Mas eles lutam até à morte, e estão enterrados na água, numa poça de lama, porque é para ser mais difícil a movimentação. Então arregaçam as calças, estão ali metidos na lama e andam à paulada até morrerem. E a peça realmente era transcendente e acho que deixava transparecer um bocadinho o estado de espírito daqueles dois homens, acho que era uma luta típica de uma região qualquer de Espanha, não tenho agora presente, mas é uma luta típica de há muito tempo atrás, não é de agora, e isso ajudou-me a conseguir um bocado, a arranjar uma revolta interior que me ajudasse a vencer as passagens mais rápidas e mesmo transcendentais, muito rápidas e muito violentas, muito agressivas, eu acho que consegui arranjar aí a coragem, ao perceber a história e ao tentar dizer com a música aquilo que o pintor dizia com o quadro. E acho que isso me ajudou bastante, e essa peça marcou-me muito porque era uma peça que eu tinha como assim uma coisa completamente noutra planeta, nunca iria ser capaz de tocar aquilo bem, e na véspera do concurso, portanto, isso foi na segunda eliminatória, e no concurso, eu tinha passado à segunda eliminatória, na véspera estava em pânico com a peça ainda, porque acho que ainda não lhe tinha conseguido tirar o, assim, a essência, e lá juntamente ao telefone com o meu marido, estávamos a tentar arranjar umas ideias e a coisa, fiquei mais positiva, e no dia do concurso acordei e pensei “Vou tocar como eu sei, vou tocar aquilo que eu sei fazer, não me vou preocupar se está bem se está mal, esta é a minha interpretação, estudei muito sobre isto, li muito, e vamos ver”. E pronto, a peça correu-me

muito bem, eu tentei mesmo colocar as personagens do quadro. Eu quando estava a tocar lembro-me de estar a imaginar o quadro e de estar a imaginar aquelas duas personagens. Depois a peça no fim acaba com uns glissandos, a música vai morrendo e eu imaginava sempre, são eles, a luta está a acabar, algum deles morreu, a luta acaba quando algum deles morre e o vencedor é o que está vivo, logicamente. Hum, então imaginei, tentei colocar-me, no dia da peça pensei, “não ou preocupar-me com este pormenor técnico ou com aquela coisinha, eu vou tentar colocar aqui as personagens”. E lembro-me que na minha cabeça era mais ou menos isso que estava a acontecer, e quando acabei a peça senti-me muito bem, e pensei “pronto, agora a decisão é deles” e depois ganhei o prémio e pensei “bem, devo ter mesmo, devo ter conseguido transmitir alguma coisa porque eu senti-me satisfeita e o júri pelos vistos gostou”. Acho que foi assim a... tenho outros episódios não tão marcantes este a mim marcou-me muito porque estava longe de pensar alguma dia que ira conseguir fazer alguma coisa daquilo, não é, alguma coisa ia fazer, mas que fosse alguma coisa positivo, às vezes eu tinha a ideia que tocava a peça do início ao fim e aquilo não soava a nada, porque era só rabiscos, rabiscos e coisas muito rápidas, uma grande confusão, e o difícil era dar o sentido aquilo, e foi o que eu tentei fazer.

### **E em termos de peças repetidas, em vários concursos?**

Sim, Concerto de Mozart, Sonata de Carl Philippe, Sonata Apassionata, Fantasias de Telemann, Concerto de Reinecke, não tenho a certeza, mas acho que sim. Sonatas de Bach, que eu me esteja a lembrar acho que foi mais ou menos por aí. O concerto de Nielsen, e acho que mais ou menos dentro disto.

### **Há alguma diferença entre tocar a solo ou com piano em concurso?**

Há. Tocar a solo com a orquestra ou tocar a solo sem nada, sozinho?

#### **Tocar sozinho.**

Há, há. Hum... com piano dá outra, dá mais apoio, mas eu acho que isso é extensível a tocar um concerto ou um recital com piano ou sem piano. Há com certeza quem se sinta mais à vontade, eu sinto-me um bocadinho mais apoiada, não é, se for num recital, num concerto, acho que se calhar é diferente, agora num concurso, que estamos a por em xeque passar na eliminatória ou não, acho que se calhar mais factores jogam a favor ou contra da nossa performance e acho que esse é um deles, tocar com piano recheia a performance um bocadinho mais, ajuda-nos a sentir um bocadinho mais não será bem protegidos a palavra, mas um bocadinho mais acompanhados, digamos assim. Agora isso, como acontece, também há que saber dar a volta pelo menos a quem se sente como, que se sente mais confortável a tocar com piano, porque a maior parte dos concursos começa com uma eliminatória sem acompanhamento, não é, e isso vence-se na mesma, e faz-se na mesma. Mas acho que há diferença, acho que sim.

**E segundo o levantamento do repertório que eu vi que era mais tocado em concursos, os picos foram a Sequência de Berio e Sonata de Prokofiev. Porque é que acha que foram estas duas mais pedidas?**

O Berio é pela obra que é, uma obra superstandard, é uma obra que faz parte do repertório obrigatório, e que acho que ainda que um flautista ou um aluno de flauta ou um candidato a um concurso que não seja um expert em música contemporânea, ou que não tenha esse gosto, que o mais normal é que isso aconteça, que as pessoas não tenham tanto essa vertente da música contemporânea, pelo menos essa peça é obrigatória, como uma, não é como mais actual, porque já não é de todo, não é, é actual no sentido da sua importância, não no sentido do que está a seguir, e isso já se escreveu muita coisa. Hum, mas ela é bastante actual na forma de escrita, e nas técnicas, etc. Hum, agora em termos de repertório standard essa terá que fazer parte mesmo de alguém que não tenha assim muitas ambições da música contemporânea, ou seja acho que essa faz toda o sentido ser uma das principais ou que é exigido em alguns concursos ser tocada, é uma escolha inteligente do júri. E porque fará contraste com certeza com outras mais “clássicas”. A Sonata de Prokofiev já não sei avaliar tão bem, não sei, porque é uma sonata extensa, porque avalia, dá para avaliar muita coisa não só a nível técnico que tem imenso material, mas a nível expressivo, a nível de frase, a nível de carácter, tem imensa coisa que para avaliar. A par dessa teremos outras, mas sonatas já não tão fortes, digo eu por exemplo a Sonata de Martinu, a Sonata de Poulenc, para mim já não são sonatas tão fortes. Por isso se calhar é que a Sonata de Prokofiev é uma das sonatas do repertório muito forte e que dá para avaliar muitos aspectos. Dá para ver se um flautista completa ou não.

**Sobre os meios visuais, acha importante aquilo que se vê num concurso ou só aquilo que se ouve?**

Acho que sim, acho que é importante também.

**E a cortina?**

Ai estás perguntar enquanto júri, se é importante o júri ver?

**Sim, exacto.**

Acho que sim, não quer dizer que se não vir não possa avaliar, acho que sim perfeitamente. A questão da cortina para mim é uma tática muito boa. Elimina à partida, dizemos nós, elimina à partida qualquer influência ou qualquer factor que possa influenciar o júri e conhecer o candidato ou ver quem é, ou ver se é gordo ou magro, se é mais bonito ou se é mais feio, se se mexe muito ou mexe pouco, claro que há muita coisa que é traduzida na música, os movimentos demasiados traduzem-se que uma pessoa consegue ouvir que alguma coisa não está bem e que há ali um movimento a mais, agora há muitos factores que podem influenciar e que não têm importância nenhuma. E quanto mais não seja a anonimidade, o anonimato do candidato, isso é a principal coisa que há que defender quando há problemas nesse sentido. Quando não há cortina, acho que a parte visual é muito importante obviamente, acho que a parte visual e a presença do candidato é muito importante, a graciosidade que mostra ou a maneira como se apresenta, a sua postura, são coisas muito importantes também a ter em conta que fazem parte da performance em si, a maneira como a pessoa se apresenta. Não digo o vestuário, o vestuário é importante, claro, acho que não é por ser mais chique ou menos chique, mas por ser uma coisa apresentável e que faz parte do conjunto, eu acho que faz tudo

parte da performance. Mas acima de tudo outras coisas mais do que o vestuário. Postura, atitude e a expressão facial da pessoa, às vezes também é muito importante.

### **E tem algum conselho que queira dar aos flautistas que queiram concorrer?**

Conselho. O primeiro que me vem à cabeça é aquele que dizia à pouco, que se organizem e que planeiem com tempo a preparação. E que, se o fizerem, isso vai permitir com que os tempos antes do concurso não sejam só com aquilo, que possam fazer a sua vida normal mais ou menos e que possam distrair-se com outras coisas, relaxar com outras coisas. Se houver tempo para isso é muito mais positivo do que entrar numa espécie de estágio intensivo, para mim isso pode não funcionar tão bem. E outro conselho é que sejam originais. Para mim isso é a principal coisa. Não é original para rasgar com as tradições, obviamente que não, que isso somos eliminados logo no segundo compasso, mas ser originais, ter a nossa identidade, dentro das regras que nós temos e dos limites, e do estilo dos compositores, mas dentro disso, criar a nossa própria identidade e não estar à espera de agradar a gregos e a troianos como eu costumo dizer, julgo que isso é impossível, o que nós temos de fazer é ser tão convictos, mostrar a nossa identidade tão forte e tão firme, que possamos convencer mesmo aquele que ache “eu não toco nada como ela tocou”, mas convenceu-me tanto que eu dou-lhe o prémio, acontece muitas coisas desse género, a pessoa pode não se identificar tanto mas não consegue negar nem vai negar que a boa interpretação porque às vezes não é de estar bem ou estar mal, é uma questão de “pode ser assim, mas também pode ser assim”, “ela fez assim e eu gostei, mas a pessoa tem de fazer isso com firmeza e convicção e claro para poder isso tem de se informar, tem de saber o que está a fazer, porque se corre o risco de cair no ridículo isso também não, também temos de ser comedidos, uma vez que temos gregos e troianos também temos de adoptar mais ou menos sempre o meio termo das coisas, querer ser muito ousado por um lado, mas não querer ser muito ousado por outro porque também pode correr mal. Agora dentro de uma coisa, bom-senso, sensatez, convicção e uma boa preparação. Não só das peças, conhecer as peças, saber a história, perceber o que se está a fazer, contextualizar.

### **E enquanto professora do ensino superior? Há quantos anos dá aulas no ensino superior?**

Há nove.

### **E teve muitos alunos a participar em concursos?**

Tive, bastantes, tive. Não muitos mas tive alguns. Mais nacionais, internacionais pouquinho ainda, mas sim, quanto mais não seja audições para escolas, e provas para orquestras de jovens isso já é alguma coisa.

### **E foi por iniciativa deles ou sua?**

As duas coisas. Muito por iniciativa dos alunos. Mas, eu acho que a iniciativa nunca é minha, eu posso é estimular, eu nunca tive por hábito dizer “tu, vais a este concurso, tu vais àquele”. Eu posso dizer “há este concurso, estás interessado em ir, é bom para ti ou não”. Ou simplesmente estimular enviando “estejam atentos a este concurso, estejam atentos a estes concursos”, é um bocadinho mais assim que eu funciono e acho que acabo por conseguir que

os alunos também tenham interesse e acabam por querer ir, e acabam por fazer essas coisas. É a iniciativa. Eu cultivo um bocado e depois deixo que a iniciativa venha deles, porque isso também é importante. Se eu cultivar uma coisa e os alunos não quiserem, também não vale a pena, não é por eu obrigar que alguns deles o vão fazer de livre de vontade, por isso eu cultivo, se alguns deles lá forem buscar as sementes é porque estão interessados.

### **E prepara os alunos no espaço da aula de instrumento?**

Sim, sim claro. Se for preciso alguma coisa também têm aula extra, também têm ido a minha casa, fazemos aulas extra para o que for preciso. Mas sim, aproveito as aulas de instrumento.

### **A escolha do repertório tem por base o repertório mais pedido nos concursos?**

O repertório dos meus alunos?

#### **Sim ao longo do ano lectivo.**

Ai já não estamos a falar de escolher peças para os concursos. Para o ano lectivo.

#### **Sim, se tem por base alguma referência do repertório.**

Acho que não. Se calhar uma pequena percentagem. E depende, se calhar se houver algum ano em que vai haver algum concurso que eu sei que os alunos tem a intenção de ir eu posso adaptar as coisas de forma a que, não só virar as coisas para o concurso obviamente, gosto que eles façam mais coisas, que possam ter um repertório mais abrangente, mas posso debruçar-me um bocadinho sobre isso e até encaminhar mais ou menos alguma parte para aí. Se não, acho que não me guio muito por aí. Até porque actualmente o repertório dos concursos tem mudado um bocadinho, tem sido um bocado inovador, durante uns anos nós víamos sempre aquelas mesmas peças, Sonata de Poulenc, Sonata de Prokofiev, Sequencia de Berio, Sonata Apassionata, aquelas peças, de alguns anos para cá, poucos anos para cá acho que o repertório tem mudado um bocadinho, acho que querem inovar um bocadinho para deixar de ser sempre as mesmas peças, querem por coisas novas, e até numa coisa que eu acho muito positivo, são peças novas, o que faz com que as pessoas vão procurar por si, não estejam à espera de ouvir uma gravação que quinhentas pessoas já ouviram e tocarem todos iguais e tocarem todos a mesma coisa. São repertórios que estimulam muito mais a criatividade dos alunos e são coisas muito menos tocadas, repertório muito menos conhecido. E dessa forma se eu nas aulas de instrumento, durante os anos lectivos, se eu procurasse andar à volta desse território acabava por ser um bocadinho arriscado, porque se calhar no próximo concurso que o aluno fosse esse repertório já não era pedido porque estão a inovar um bocadinho. Mas na realidade acho que não é assim uma coisa que eu não tenha pensado muito, o que eu tento durante o ano lectivo é dar um repertório, a primeira coisa que eu penso é dar um repertório adequado ao aluno, e aquele momento, aquela fase do aluno, não dou uma obra aleatoriamente, ou é porque tem de tocar em qualquer sítio ou é uma sonata de Bach, isso não posso fugir, mas de resto adapto sempre. Se o aluno estiver a preparar-se para um concurso aí sim, tentarei dentro do que o concurso pede dar ao aluno, mas o aluno sempre em primeiro lugar, sempre aquilo que faz falta ao aluno trabalhar naquele momento. É sempre por aí que eu me guio.

**E acha importante esta participação dos alunos?**

Acho, acho muito. Não acho que seja o mais importante, mas acho que é muito importante porque faz crescer. E acho que os alunos ao prepararem-se para os concursos principalmente os que são lá fora primeiro trabalham, aprendem repertório, muitas coisas são novas, pesquisam sobre ele e vão lá fora, ouvem outras coisas, ouvem outras pessoas, ouvem a opinião do júri, ouvem os outros candidatos nos corredores a estudar, apercebem-se do nível que tem aquele país ou aquele ou aquela escola ou aquela, contactam com uma realidade que não conhecem, isso é muito positivo, estimula muita coisa, e faz o aluno “olhar por si abaixo” e pensar “como é que eu faço, como é que é que eu quero, como é que me identifico” ou seja, estimula um bocadinho a auto-critica, também, a única coisa que eu não concordo, não é não concordo, são coisas que não me identifico nos concursos a primeira é que as pessoas, os alunos írem aos concursos porque querem ganhar e só podem ganhar e se não ganham vêm todos desfeitos psicologicamente, isso para mim não funciona, não deve ser essa a ideia, a pessoa deve participar, e se não ganhou, na próxima vamos ver, mas tirar sempre um ponto positivo. Se não estiver preparado para ir também não deve ir, isso também não é bom psicologicamente. A outra coisa é “quem ganha o concurso é que é bom” e a pessoa que ganha é fantástica e os outros não prestam e a pessoa que ganhou aquela concurso é a melhor do mundo, e isso para mim não funciona, não defendo essa ideia, porque um concurso é um concurso, porque naquele dia correu bem àquele, noutra dia pode correr mal aquele, e infelizmente há muita gente que tem ganhos concursos por aí fora, pelo mundo fora, que colhem opiniões muito diversas. Eu já assisti a finais de concursos que não concordei minimamente, mas isso é a minha opinião, não é, e claro que como a minha opinião há a de muitas outras pessoas. Muitas vezes aquela ideia de que “ai, ele ganhou o concurso, ele é que toca bem”, isso nem sempre é verdade, e sempre é um sinónimo de “ganhou o concurso é o melhor do mundo”, não é, não é o melhor do mundo, foi melhor naquela altura. Também às vezes há um bocadinho essa mentalidade, é o que às vezes me deixa um bocadinho de pé atrás com os concursos, mas ainda assim, acho que se os alunos forem preparados para isso e forem mentalmente digamos assim conscientes de algumas adversidades que possam acontecer acho que só podem tirar partido, porque abstraem-se dessas coisas menos positivas e aproveitam as positivas.

**Mas um concurso pode ajudar a fazer uma carreira?**

Depende, alguns sim. Estes concursos maiores, internacionais sim e trazem muita coisa mas depois também fica esquecido. Eu acho que depende muito também de quem ganhar a pessoa que tem atrás de si para apoiar, porque às vezes quando a pessoa imaginemos a pessoa ganha um concurso e que estuda numa escola muito boa e tem um professor muito bom e que tem alguém a levar essa pessoa ao colo, já tem meio caminho andado, se calhar se for uma pessoa anónima, veio dali, caiu ali. Eu já ganhei um concurso e o que é que me deu, deu-me um concerto com orquestra, depois nunca mais sobre deles nem eles de mim, não era um concurso tão importante também, era o concurso Kuhlau na Alemanha, pronto, não é o Rampal, não é o Nielsen, pronto, acredito que haja casos em que sim, e casos em que não mas também depende um bocadinho do background do candidato e de quem ele tem ao seu lado também, acho que é muito importante.

**Pronto, resta-me agradecer-lhe e pedir-lhe autorização para publicar isto na tese.**

Claro, evidentemente.

**Muito obrigada!**

*Entrevista realizada a 19 de Junho de 2014 no Porto*

## **ANEXO 9 – Entrevista ao Participante 8**

**Em quantos concursos participou?**

Particpei em imensos concursos. Se contarmos com os de orquestra terão sido aproximadamente 12.

**Como se sentiu antes, durante e depois do concurso?**

Normalmente, os momentos mais próximos dum concurso são sempre de alguma ansiedade, mas sinto-me sempre pronta para a minha melhor prestação no momento. Normalmente tenho uma sensação de segurança durante a performance, isto apesar da grande responsabilidade do momento. Depois vem o resultado e dependendo do veredicto do júri, o meu estado de espírito reage naturalmente em conformidade.

**Como avalia o seu desempenho nesses concursos?**

Sabe, eu desde pequenina aprendi que não basta ter aptidões musicais ou tocar bem. É necessário muito mais do que isso. É necessário, em primeiro lugar, acreditar no nosso talento, mas dentro de uma base de organização e trabalho. Se estas últimas premissas não estiverem na primeira linha, já não faz sentido acreditarmos no nosso talento, porque ele, por si só, não nos levará a lado nenhum. Porque penso e funciono dentro destes princípios, normalmente avalio o meu desempenho nos concursos muito positivo.

**Como se preparou para esses concursos?**

Como disse anteriormente, com muito trabalho, organização e autoconfiança, sendo que esta última depende sempre das duas premissas anteriores. O que importa estudar muitas horas sem critério? Sem organização?

**Que tipo de repertório tocou nestes concursos?**

Todo o tipo de repertório do Barroco ao contemporâneo.

**Há diferença entre tocar a solo ou com piano?**

Quando tocamos a solo o foco está exclusivamente no solista. Este facto, por si só, encerra um peso adicional. Em termos físicos há também um desgaste maior. O solista não tem oportunidade de alternâncias que lhe permitam algum repouso. Enfim, tocar sem acompanhamento de piano, é mais audacioso, isto é, quando falamos de obras com alguma complexidade.

**Porque é que obras como a Sequência de Berio ou a Sonata de Prokofiev são das mais pedidas em concurso?**

Nas diferentes épocas, foram sem dúvida dois compositores de referência no repertório da flauta. Estas obras encerram a tal complexidade que referi na questão anterior e porque são obras de referência são tocadas e já foram gravadas por alguns dos monstros sagrados da flauta.

**O que acha dos meios visuais num concurso?**

Não estou a entender bem a questão. Mas se se refere à cortina ou ao ato de tocar em frente a um júri sem cortina, eu sou apologista da cortina até à final, que, entendo dever ser sem cortina, pois este facto cria um estado de espírito diferente aos concorrentes, que é necessário conhecer durante a prova para que o júri possa aferir as diversas características intrínsecas a um grande músico e julgar com menor subjectividade.

**É importante ver, ou só ouvir?**

Penso que já lhe dei a resposta na questão anterior. Mas, posso acrescentar que um músico para além de um executante é um artista mais complexo que dá mais do que a própria música que executa. A sua expressividade corporal também influencia o auditório.

**Qual o conselho que dá aos flautistas que queiram concorrer?**

Estudarem com organização e focalização. Se eu tenho mais dificuldade na secção A não vou perder muito tempo com a secção B. Tocar todo o programa à mesma hora do concurso durante alguns dias anteriores ao referido concurso. Rodar o programa em audições com um bom pianista. Levar esse bom pianista ao concurso. Depois destes ditames, ir para o concurso com confiança.

**Quantos anos foi professor do ensino superior?**

4 anos.

**Acha importante a participação em concursos? Porquê?**

Acho muito importante. O facto de um músico trabalhar para um concurso proporciona-lhe um estágio evolutivo que o mantém estimulado e acordado face à concorrência. É-lhe também proporcionada uma troca de saberes e uma sociabilização importante para a solidificação do seu estatuto.

**Teve alunos a participar em concursos? Se sim, por sua iniciativa, ou por iniciativa deles?**

Sim, quase todos os meus alunos participam em concursos. Numa fase inicial sou eu que os informo, lhes mostro o caminho e incentivo. Num estágio mais avançado da sua formação já aprenderam o caminho e a caminhar e então lançam-se no percurso mas têm sempre o meu incondicional apoio.

**Preparava os alunos para os concursos no espaço da aula de instrumento? Como?**

Preparo os alunos no espaço da aula e não só: habitualmente ofereço-lhes aulas extra onde organizo audições para públicos diferentes e simulo a prova com a classe toda.

**A escolha de repertório para os alunos tem por base o repertório mais pedido em concursos?**

A escolha do repertório é sempre muito bem pensada dependendo da fase e das competências do aluno no momento. Obviamente, há sempre algumas obras que são exigidas pelo júri e essas têm que ser trabalhadas para o efeito.



## **ANEXO 10 – Entrevista ao Participante 9**

### **Então em quantos concursos participou?**

Eu próprio? Pois na realidade só num, que foi, tinha eu uns quatro anos de flauta, e foi em Braga, tinha-se que pensar para te dizer a data, ou então ir ver ao meu currículo, ou depois posso procurar, mas fiquei em segundo lugar em ex-equos e não houve primeiro. O que para mim foi um feito muito grande e foi muito estimulante, pensando que vais usar isto em perguntas posteriores, foi muito estimulante para mim pois como te disse estava, comecei relativamente tarde, estudava só há quatro anos, e fui ter esse ex-equos com nada mais nada menos que o Olavo, que tocava já há mais tempo do que eu, eu era nessa altura um aluno de quarto ou quinto ano e ele era um aluno de oitavo, havia muita diferença, mas fomos empatar nesse concurso e portanto foi muito estimulante, se fosse ao contrário se calhar não tinha sido tao estimulante, portanto os concursos têm essa dupla leitura, não é, ou melhor, depende muito da posição e da situação em que nos apanham. Mas pronto, só concorri a esse, não concorri a mais, até por causa da idade, como te disse tenho, comecei muito tarde, eu comecei a tocar flauta assim mesmo, do zero para aí aos dezassete, já não sei bem se foi aos dezasseis ou dezassete, mas foi muito tarde. De modo que nem, e nessa altura também não havia tantos concursos como há agora, havia esse de Braga que era uma referência, mas para flauta não havia mais nada. Foi o único concurso a que eu fui.

### **E como é que se sentiu, antes?**

Como te digo, eu tive ascensão meteórica, digamos assim, até pela idade, que pode ser um inconveniente, eu já tive alunos adultos, e a minha experiência é que como percebem as coisas racionalmente muito rápido e têm outra mentalidade para organizar o estudo podem evoluir muito rápido no início, se não forem especialmente contraídos, se tiverem o corpo moldado para fazerem coisas performativas. Se tiverem esse controle do corpo, digamos assim, da coordenação, evoluem muito rápido. Mais rápido que os alunos normais, da idade normal de aprender flauta, que será ali entre os dez, doze. Agora, depois questões de velocidade e não sei quem começa um bocadinho a marcar passo. Têm um arranque muito rápido, mas depois não mantêm o mesmo ritmo de evolução e depois rapidamente os jovens os ultrapassam. Quando chegarem ao fim de uns poucos de anos vão mais longe, pelo menos isso assim em traços gerais, depois há sempre exceções.

### **Portanto, o desempenho foi positivo.**

Ah, pois, estava-te a dizer, o desempenho foi muito positivo, eu já tinha tido sinais muito positivos, de vários lados, no Conservatório, nas audições que fazia e de modo que como foi uma ascensão muito meteórica, isso foi assim uma comprovação de que apesar de ter começado tarde estava a avançar muito rápido, claro que teve um custo que foi depois chegar à Holanda e ter que trabalhar bases e não sei quem, porque nessa ascensão, nas ascensões rápidas há sempre alguma coisa que fica para trás, que não acompanham, que não se desenvolvem ao mesmo nível, portanto, a questão do som, dos dedos, e enfim, dessas coisas, da flexibilidade do som, tudo isso tive de trabalhar depois e dar uns passos atrás, mas não

deixou de ser uma evolução ascendente. Eu digo isso, porque houve colegas meus que tiveram que dar um passo atrás muito maior do que eu. Mas tive que dar uns passos atrás, sem dúvida nenhuma.

### **E audições para orquestra?**

Fiz. Uma. Para a Gulbenkian, porque eu estava na altura a ter, foi antes do meu oitavo grau, estava na altura a ter aulas com a Denise Ribera, que dava lá aulas, e havia a oportunidade de ir com a Orquestra Gulbenkian à Índia, e eu fiz audição. Acabei por não ir, mas fiz essa. Também fiz uma altura à Orquestra do Porto, ainda não tinha ido para a Holanda, pois, tinha assim, e não fiquei, nem sei quem é que ficou nessa altura, acho que foi um alemão. Foi as únicas audições que fiz para orquestra.

### **E houve alguma diferença no que sentiu antes ou durante?**

As audições para orquestra são muito stressantes, porque a gente não tem tempo para aquecer, não tem tempo para se ambientar, não é, é uma prova muito fria, muito... até pensar em música é difícil, não chegas a... a coisa começou e já acabou, é uma coisa, é muito ingrata não é.

### **E lembra-se do que é que tocou nesse concurso em Braga?**

Em Braga lembro-me. Toquei a Sonata em Si m de Bach, e toquei mais qualquer coisa, mas já não me lembro. E sei que essa sonata em Si menor me correu muito bem. E eu tinha um problema, que tinha a ver com esse facto, com esse trajecto de começar tarde e estudar muito. Portanto, eu comecei muito cedo a estudar muitas horas por dia, portanto eu fiz oito graus em quatro anos, portanto tive que, como dizia o meu professor da Argentina, “me romper para tocar la flauta”. E, portanto, com muita tensão também. Portanto, eu tocava bem, eu encontrava o meu som, digamos assim, quando cansava uma série de músculos que estavam a mais. Portanto, tinha uma ideia errada do que produzia o som, que é uma coisa muito comum nos meus alunos. Tinha uma ideia errada, usava muitos músculos, é o princípio da Alexander Technique, eu era o anti-Alexander, como toda a gente que começa, utiliza muito os músculos para fazer uma coisa e depois começa a cansar os músculos que não são necessários e a distrair-se e começa a usar instintivamente só os que são necessários. Portanto, eu ao fim de aquecer umas quatro horas, passadas essas quatro horas começava a tocar bem. Ora para esse concurso eu estudei muito, e esse concurso foi de manhã, e eu estava visivelmente cansado, e só usei esses músculos, os a mais estavam cansados, e correu-me lindamente essa primeira ronda. Toquei com a Mafalda Leite Castro, que era a minha acompanhadora na altura. E lembro-me que correu muito bem, lembro-me dessa sonata, de ter sido felicitado pelo júri e não sei quê, e devo ter tocado mais qualquer coisa, mas já não me lembro o quê.

### **E entre tocar a solo ou com piano?**

Nesse concurso não havia solo acho eu.

### **Pois, não tem essa experiência de tocar a solo em concurso.**

Mas eu gostava muito de tocar a solo, sempre gostei muito de tocar a solo. Por várias razões, primeira é por não ter o modelo, normalmente as peças a solo, agora já é mais difícil, por causa dos meios, da internet, e do youtube e não sei quê, mas nessa altura tocavas música contemporânea, nem que fosse o Mei, coisas que já são clássicas hoje em dia, e nunca tinhas ouvido uma gravação. Se fosses tocar um concerto de Mozart tinhas de tocar como o Nicolet. Ou tinha de tocar como não sei quem. Isso assusta-me porque... o que nos falta para chegar lá. Na música contemporânea, eu estava à vontade, fazia cores, brincava com os sons, estava perfeitamente à vontade. Uma das primeiras audições em que eu me senti realmente bem, e que tive um feedback muito grande do público foi precisamente a tocar uma coisa do Kazuo Fukushima, que se chama... é para flauta e piano, são três pecinhas, “Three Pieces from Chu-u” do Kazuo Fukushima. E que é, começa o piano, entra a flauta a meio, no segundo andamento, solo. E depois começa assim a flauta e o piano entra e fica o piano sozinho outra vez. Portanto é assim uma estrutura um bocado esquisita. No fundo é uma peça a solo para flauta, é uma espécie de cadência, é uma peça a solo que começa com o piano e depois o piano entra outra vez. E esse solo, sabes como é, música japonesa, a imitar o Sakuashi, muitas acentuações, e eu senti-me muito bem, foi a primeira vez que eu me sentir a comunicar realmente com o público e que me senti bem a tocar. E foi uma audição que me marcou muito, e marcou-me até porque disse-me o Lucena, que era o meu professor na altura, que foi uma peça em que eu me revelei. Porque de facto estive muito à vontade, e desde aí que sempre estou, sinto-me muito bem a tocar obras a solo, porque por um lado não há uma referência que tu tenhas que imitar, por outro, estou mais à vontade, com piano, a gente tem que afinar, tem que... por outro lado, o piano é uma ajuda, é um apoio, tocas de vez em quando, não estás sempre a tocar, também tem esse... portanto é assim um pau de dois bicos. Mas não tenho, nunca tive aquele pavor que vejo muitos alunos terem, “ai a solo estou muito nú, muito despido”, isso nunca tive muito por causa disso, porque tive essa primeira experiência positiva e ficou. Só para concluir, esta coisa de tocar a solo, é uma narrativa de cada um, cada um vai montando a sua história, portanto, nem vale a pena fazer grande estatística disso porque é de facto um processo individual e são as experiências que cada um teve de determinada forma que olha para as coisas, nós criamos essas narrativas que podem ser mais negativas ou mais positivas, conforme as experiências que a gente teve.

**Do levantamento de repertório dos concursos internacionais destes dois anos, 2013 e 2014, vi que a Sequencia de Berio e a Sonata de Prokofiev são os picos. Porquê é que acha que são estas as obras mais pedidas?**

Eu penso que será por isso, a Sequência do Berio, porque implica muitas destrezas, de domínio do instrumento, tens que fazer sforzandos, tens que variar muito de dinâmica, tens de variar de registos, e portanto tens de ter uma técnica sólida e consciente para fazer isso. Consciente no sentido de dominares o instrumento. E pronto, acaba por ser uma peça, enfim, pelo historial do repertório acaba por ser uma peça clássica do instrumento, que no fundo exige uma série de destrezas do ponto de vista do domínio do instrumento grandes, musicalmente também é um desafio grande, porque é uma música relativamente abstracta, eu sou da opinião que não há música propriamente abstracta, subscrevo e apoio e fundamento, ou melhor, dou os mesmos fundamentos que dá o Peter Kibir no livro que se chama “Music

Alone” em que é um livro de tese, ele é um filósofo em que diz que não há música, não há música alone, não há música abstracta, quem toca e quem ouve está sempre a imaginar qualquer coisa, e está sempre digamos assim a encher e a criar uma narrativa sobre aquilo que está a ouvir, e portanto, nada é abstracto. Ninguém está a ouvir sons puros, está tudo a associar com gesto, está a fazer uma leitura, não é, uma escuta activa. E portanto, mas há música sem dúvida nenhuma, por exemplo, o Nocturno e Scherzando que assim que se diz Nocturno põe-te logo numa determinado ambiente simbólico, não é, a Sequenza não, tu não sabes se aquilo é para imitar os italianos todos a falarem na praça, como dizia Gazelloni, ou se é, se são várias linhas, várias vozes, ou se são várias coisas, sei lá, um discurso esquizofrénico de uma pessoa só, sei lá, não sei, cada um imagina qualquer para si, e nem que seja para cada situação cria, cria imagens ou imagina imagens ou imagina jogos de tensão e distensão, mas a gente arranja uma maneira. De qualquer modo exige bastante do intérprete dar sentido àquele som. O modo como divide as frases na Sequenza não é tão óbvio como o modo como divides em Bach e ainda mais no clássico, em que as coisas estão muito mais estruturadas, porque o Barroco também pode ser confuso, por exemplo, a Partita do Bach também podes pegar-lhe de maneiras diferentes, embora elas harmonicamente até possas arranjar ali coisas objectivas, que determinam que aqui acaba uma frase e ali começa a outra, mas se respirar em cima da barra ou se respiras depois da nota seguinte, enfim, há ali uma série de notações em que tu podes conforme delineaste a tua interpretação podes optar. A Sequencia nesse nível ainda é mais elaborada, permite mais variedade de interpretações. Tanto é que o próprio Berio acabou por escrever aquela versão de rigorosa quando a primeira versão tinha dado origem a um grande, a um grande corte, com o que vinha antes, da obra aberta, e depois fala o Umberto Eco fala precisamente dessa obra como sendo a primeira que realmente põe o intérprete como espécie de, tem parte na autoria, no fundo é isso que quer dizer a obra aberta, é que o compositor deixa de ter coisas por decidir e intérprete decide. Portanto, eu penso que a Sequenza acaba por ganhar esse lugar precisamente por isso. Mas, o Density, por exemplo, tirando a questão da velocidade, que a Sequenza também tem, o Density também põe desafios, também seria uma obra interessante para estar em concursos e às vezes está. O Prokofiev pronto, é uma grande sonata, é uma sonata de grande fôlego, de fraseio clássico ou neoclássico não é, onde podes mostrar a tua capacidade de fazer cores, de seres expressiva, de mudar caracteres, etc, tem também a questão da junção com piano, enfim, são outros tipos de coisas e eu percebo completamente que eu no lugar do júri haver vários candidatos a tocarem essas obras que consiga fazer, tem muito por onde os diferenciar, e muito por onde ver a qualidade deles. Hum, são obras que são muito tocadas, que já se ouviu muitas interpretações, e portanto, toda a gente tem uma ideia clara de que pode soar, portanto são fáceis de ser escolhidas como as obras. Tu fizeste esse estudo e foram essas obras as mais pedidas, mas muitas vezes são os Concertos de Mozart.

**Sim, sim, o Concerto de Mozart aparecia seis ou sete vezes.**

Os Concertos de Mozart é mais nos concursos de orquestra, não é.

**Nas finais tem quase sempre as opções dos Concertos de Mozart.**

Os de Mozart aparecem na orquestra eu penso que precisamente por causa dessa ideia que a gente tem do clássico, de que tem de ser expressivo mas tem que ser rigoroso. E isso também é extremamente importante que o intérprete seja preciso mas que mantenha o tempo justo, e penso que é essa a ideia que está por trás, para além enfim da escrita, de ser muito transparente, ouve-se muito bem os ataques, ouve-se bem muito bem uma nota errada, ouve-se muito bem os ataques, lá está as diferenças de carácter, apesar de tudo é uma melodia, por isso é que é muito transparente, não é.

**E em relação aquilo que se vê num concurso, também a sua percepção como júri, acha que é importante aquilo que se vê, ou só aquilo que se ouve?**

(Risos) Isso é uma grande conversa. Tenho medo que a gente ultrapasse o tempo. É uma grande conversa. Hum, tem a ver com... uma série de... como é que lhe podemos chamar, preconceitos, acaba por ser, que vem de um ideal formalista não é, que foi muito bem apresentado e defendido por Hanslick que a música é som e é um som desincorporado, digamos assim, é o jogo dos sons, Stravinsky depois também, como reacção ao Romântico, isto tem toda uma história, uma reacção aos excessos dos intérpretes Românticos que acabavam por nem respeitar as obras, etc.... e há toda uma corrente dos chamados formalistas que defendem que a música deve valer pelos sons, e pela tradução em som dos sons escritos, da notação. Contra isso está a interpretação até dos compositores da altura que tocavam, não é, há interpretações de compositores das suas próprias obras em que eles transgridem imenso aquilo que está escrito. E portanto, isso dá-nos argumentos, digamos assim, para que como intérpretes para fazermos, respeitando o texto, evidentemente mas tomarmos as nossas liberdades ao serviço das ideias musicais, porque de facto o que é importante é aquilo que se comunica. A tua pergunta era?

**Se é importante aquilo que se vê.**

Esta desencarnação, esta ideia de que a obra não é um ritual que tem uma série de factores, e eu utilizo a palavra ritual propositadamente, porque é uma sala de concerto em que as pessoas têm um determinado comportamento, em que não se podem bater palmas entre os andamentos, que têm de estar numa situação de escuta como se estivessem na missa, que os intérpretes vestem-se de preto para deixar a música soar, e para não virem ali chamarem a atenção para outros aspectos, que devem diminuir o gesto com exageravam os românticos, que faziam os grandes pianistas principalmente, que faziam aquela figura mítica do pianista esbelto que faz assim uns grandes gestos com as mãos e que até faz vibrato às vezes no piano. Como reacção a isso veio essa ideia de que a música deve ser ouvida só pelos sons e tal, todos sabemos que ouvir um CD é muito diferente do que estar numa sala, e que estamos a perder muita coisa. Estamos a perder obviamente o fenómeno de ouvir música em conjunto. Que Faz com que a gente se contagie, que a concentração do intérprete condicione a minha concentração e a concentração de quem está ao lado, etc. E agora como é que vais separar o que é que é gesto do que é música, isso é tudo artificial. Mesmo nós estamos aqui a conversar, tu estás a ouvir as minhas palavras, mas estás também a ver os meus gestos, está a ver a ênfase que eu dou a umas coisas e a outras e isso, tudo isso é música, porque música é comunicação e a comunicação é a comunicação entre dois seres e as coisas entram-nos pelos

olhos, pelos ouvidos e entra-nos por outro lado. Portanto, querer abstrair só o som disso, é de facto artificial. Agora também é verdade que, se o júri, é muito difícil para o júri estar a deixar-se influenciar, a deixar de se influenciar por determinados aspectos. Mas é um preço que eu acho justo que se pague. Porque de facto tudo é importante, e acho muito artificial pensar-se que a música é só, porque não é, é uma actividade humana, e tudo o que é humano está cheia de ramificações e de influências e de elementos que eu até diria propriamente chamados extra-musicais, eles também fazem parte da apresentação, da performance, do ritual. Que num concurso se queira subtrair esses aspectos e por os candidatos, os concorrentes a tocarem atrás de uma cortina ou não sei que, é uma opção, que eu respeito, mas que trai aquilo que é realmente comunicação musical, a favor de uma ideologia que defende as destrezas e essa ideia que a música é só som e não é mais nada, e para buscar um exemplo sintomático, o que seria de intérpretes da música popular se não tivessem a imagem, basta pensar nisso (risos). Quantos deles que são uns gigantes a nível mediático, o que é que seriam se não tivessem a imagem, são menos músicos por isso? Eu acho que é uma ideologia que é dominante no clássico, mas acho que é uma ideologia.

**E que conselho é que dá aos alunos que queiram concorrer aos concursos, tanto internacionais como nacionais?**

Enquanto professor eu procuro que isso seja uma experiência positiva para eles, posso recomendar a um aluno que vá a um concurso, para ele ver outras pessoas tocar, eu sei que ele não vai ganhar prémio nenhum, mas sei que ou intuo que lhe vai fazer bem ver como é que outros estudam, como é que se posicionam, ou ver aquele ambiente, etc. Também pode acontecer, portanto, cada caso é um caso, também pode acontecer que eu diga “é melhor não ires, porque não tens uma relação fácil com a música, e vai-te fazer pior, não é construtivo para ti ires agora a um concurso, mais vale ir quando estiveres mais seguros”. É um bocado a mesma coisa de tocar de cor, ou tocar sem ser de cor, se tocar de cor não for um, mais um obstáculo, muito bem, toca, se vai juntar, para além das inseguranças que tem já naturalmente porque são provas sempre de grande risco, o tocar de cor ainda é mais um risco, ainda é mais um medo, e mais um tigre de papel que vai estar ali então mais vale não ir, não é, mais vale não tocar de cor. E os concursos é um bocado assim também, há pessoas a quem é muito saudável fazer concursos, há outras que se calhar mais vale não ir de vez em quando e a gente tem a obrigação como professor de aconselhar se sim ou não. Assim para responder directamente à tua pergunta, cada caso é um caso, há casos em que sim, que devem ir, há outros que devem esperar ou que devem ir mais tarde ou não ir.

**E teve muitos alunos a participar em concursos?**

Sim.

**E por iniciativa? Das duas partes?**

Já aconteceu, já aconteceu dizerem-me “eu queria concorrer a este concurso, ou inscrevi-me neste concurso, o que é que acha, ou até, inscreverem-se sem eu saber, acho que não me lembro assim de ninguém.

**E há quantos é que é professor do ensino superior?**

No ensino superior desde 92, foi quando eu vim para aqui para a Universidade. Não comecei logo a ter alunos de flauta, só passado um ano ou dois. Eu vim para aqui estava cá o Pedro Couto Soares, só para aí no ano seguinte é que comecei a ter alunos. Portanto seria desde 93/94.

**E acha importante a participação destes alunos?**

É como te digo, se tudo se proporcionar naquilo que eu posso intuir como uma experiência construtiva sem dúvida nenhuma, hum, há outro factor que entra nessa escolha, uma das coisas que entra nessa decisão se é construtivo ou não é eu saber até que ponto é que isso não traz para o aluno assim uma visão da música como competitiva e sem perder, que isso não vá contribuir para que perca de vista o fim da música como comunicação e como concerto, etc. Por isso acho muito importante que se cultive, porque o concurso é de facto uma situação artificial, para música, para aquilo que a gente chama Música (com M grande), a Música com M grande é para ser feita num ritual, numa situação em que o intérprete generosamente digamos assim está a partilhar a sua narrativa emocional com aquele grupo de pessoas que se encontra ali naquele contexto e naquela situação. Um concurso não é bem isso, uma pessoa está a fazer um exame, não é. Portanto, se bem que, um intérprete também é um actor e está ali a fazer de conta que está num ritual de concerto, tem esse diferencialzinho, que é, importante. É importante que os alunos percebam que um concurso é um concurso e um concerto é um concerto. São coisas diferentes.

**E a preparação desses alunos é feita na aula de instrumento.**

Sim, as vezes até com aulas extra, porque o concurso é já para a semana.

A escolha do repertório para o aluno no ano lectivo tem por base alguma repertório mais tocado em concursos. Isso depende, se tens um aluno que é concursável (risos), já começa a pensar nisso, se começa a decidir o programa em Setembro, o normal é em Julho, mas pronto, em Setembro, e há um concurso já em Dezembro, a gente já pensa nisso. Agora, se for um, a maior parte das vezes, os alunos, tás a fazer um repertório e depois dentro do repertório, de repente aparece um concurso em Paços de Brandão, e eles exigem isto e aquilo, já tens a Sonata, já tens, falta-te só um andamento de concerto, vamos ver um concerto. Isso pode acontecer. Mas não é a norma, não é. A não ser que seja uma pessoa muito concursável.

**Pronto, muito obrigada. Queria pedir-lhe autorização para publicar isto.**

Claro, claro!

*Entrevista realizada a 24 de Junho de 2014 em Aveiro*