

INTERPRETANDO O HOJE: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA

Catarina Domenici

catadomenici@uol.com.br

Departamento de Música, Programa de Pós-Graduação - UFRGS

Resumo

As pesquisas em *performance* e cognição musical identificaram as características da *expertise* em música e discutiram sobre o papel da prática deliberada na aquisição dessa competência. Esses estudos se concentraram majoritariamente no repertório tonal e os poucos relatos sobre a execução da música contemporânea apontam discrepâncias entre as estratégias empregadas na aprendizagem da música tonal e pós-tonal. Partindo do pressuposto que a prática deliberada envolve estratégias metacognitivas, a autora propõe a integração dos modelos de Lehmann e Ericsson e de Davidson e Scripp como ferramenta para guiar o processo de construção da interpretação de uma peça contemporânea. Este estudo visa contribuir para o aprofundamento da discussão sobre as habilidades e estratégias cognitivas na execução do repertório pós-tonal.

Palavras-chave: interpretação da música contemporânea; processos de construção da interpretação musical; metacognição.

Abstract

Research in performance and music cognition established the prevailing features of expertise in the music domain, and expounded on the importance of deliberate practice to attain this goal. The vast majority of studies have concentrated on tonal music. The few reports available on the practicing strategies for contemporary music point to discrepancies in the behavior of musicians engaging in the learning of tonal and post-tonal repertoire. Assuming that deliberate practice involves metacognitive strategies, the author proposes the combination of the models put forth by Lehmann and Ericsson and by Davidson and Scripp as a guidance tool in the preparation of a performance of a post-tonal work. This study aims at contributing to the discussion of the cognitive processes involved in the performance of contemporary music.

Prelúdio

Esta é uma comunicação de pesquisa em andamento intitulada “Interpretando o Hoje: Os Processos de Construção da *Performance* da Música Contemporânea”. A metodologia compreende duas etapas, das quais apenas a primeira será apresentada nesta ocasião. Tomando por fundamento as pesquisas sobre a execução, a cognição musical, a memória e a prática deliberada, proponho um modelo para guiar o processo de construção da interpretação. Este modelo foi gerado a partir de três pressupostos:

1- que a prática deliberada para o *expert* é fundamentalmente uma atividade metacognitiva; 2- que a integração das habilidades cognitivas é uma característica marcante da *performance* de alto nível; 3- que as representações mentais orientam o trabalho de *experts*. O modelo a ser apresentado integra a matriz das habilidades cognitivas proposta por Davidson e Scripp (1992) ao modelo piramidal de Lehmann e Ericsson (1997).

Introdução

Vários estudos têm demonstrado que *expertise* em música envolve a habilidade de perceber padrões que são organizados de acordo com a estrutura da música e executados a partir de uma representação mental através de programas motores, de maneira que todas essas habilidades são amalgamadas em um todo inter-relacionado que caracteriza a *performance* de alto nível. Davidson e Scripp (1992) se referem aos múltiplos saberes do *expert* como uma complexa rede de conhecimentos, enfatizando que o pensamento artístico é relacional e integrado. É através da prática que estabelecemos e fortalecemos essas relações, portanto podemos inferir que as estratégias de aprendizagem devam promover essa integração. Pesquisas sobre a prática (Gruson, 2000; Hallam 1995) apontaram que o músico experiente combina uma visão holística à procedimentos seriais, trabalhando do todo para as partes e das partes para o todo. Por outro lado, Gruson constatou que “o iniciante percebe a peça como um todo amorfo consistindo de uma sequência de notas independentes” (Gruson, 2000:108). Apesar dessas pesquisas terem se concentrado no repertório tonal, é possível inferir que o processamento da informação se dê da mesma maneira com o repertório pós-tonal?

Os músicos profissionais pesquisados por Childs (1992) relataram a prática da música contemporânea na seguinte sequência de fases: “a estrutura rítmica, a qual é geralmente

muito complexa, é praticada na primeira fase; as ‘notas certas’ são praticadas na segunda; e detalhes de expressão se tornam parte do plano de performance na terceira fase.” (Childs apud Kopiez, 2002:525). Tais procedimentos são equivalentes aos adotados por iniciantes na pesquisa de Gruson, e não revelam o processamento da informação em unidades significativas.¹ Tampouco descrevem estratégias que contemplem a relação entre o todo e as partes. Essa comparação revela um abismo inquietante entre a abordagem do repertório de prática comum e do repertório contemporâneo. Além do mais, um processo exclusivamente seriado de aprendizagem tende a produzir uma interpretação igualmente seriada. Kopiez comenta que “o equilíbrio entre a perspectiva global (integração) e a perspectiva local (diferenciação) é uma característica de toda obra de arte aclamada e uma questão fundamental na estética musical” (Kopiez, 2002:525). Tal observação gera questionamentos preocupantes sobre a influência dos modos de transmissão da música contemporânea sobre os modos de recepção e apreciação.

Lehmann e Davidson (2002) afirmam que as habilidades são específicas a um determinado domínio e são estruturadas de acordo com um conjunto de estímulos. Citando o exemplo de um trompetista perito no repertório tonal, os autores sugerem que a *performance* deste cairia significativamente frente à tarefa de ler à primeira vista ou memorizar uma peça atonal. Tal suposição não é infundada. Todas as pesquisas realizadas com *experts* até o momento apontam para a importância da frase como unidade perceptiva e estrutural, bem como sugerem que o conhecimento da estrutura da peça auxilia tanto na organização da prática quanto na memorização. Além do mais, os programas motores são construídos a partir de um estímulo específico – o repertório – e consolidados através da exposição continuada a este estímulo. Desta maneira o trompetista provavelmente se sentiria desamparado face à tarefa proposta, pois lhe faltariam os meios para identificar uma unidade perceptiva que tivesse o escopo de uma frase, bem como os subsídios necessários para elaborar estratégias de estudo e memorização, e, por fim, lhe faltariam os programas motores que permitissem a realização da peça no mesmo nível de *expertise* por ele alcançado na música tonal. Os relatos de pianistas profissionais sobre a memorização de uma peça contemporânea em Aiello e Williamon (2002) apontam para as demandas cognitivas da música contemporânea na análise, na construção de programas motores e na percepção, sinalizando que novas concepções musicais demandam uma nova maneira de perceber, organizar e executar a música.

¹ Essas unidades são denominadas *chunks* e, organizadas hierarquicamente, formam as estruturas de evocação (*retrieval structures*). Aiello e Williamon (2002); Chaffin, Imreh, Crawford (2002).

Justificativa e objetivos

Contrastando com a quantidade e a qualidade de estudos sobre os processos cognitivos na execução da música ocidental tonal, ainda nos deparamos com uma grande lacuna de conhecimento acerca desses processos na execução do repertório pós-tonal. Os poucos estudos existentes, alegando a complexidade da música do nosso tempo, pressupõe um nível de *expertise* em música contemporânea que não corresponde ao nível alcançado por *experts* no repertório tonal.

A construção de uma interpretação musical é uma atividade que demanda criatividade e objetividade. O modo pelo qual planejamos, procedemos e avaliamos o nosso processo de aprendizagem terá reflexos na *performance*. Quanto mais tivermos consciência dos processos cognitivos inerentes à execução musical, mais poderemos gerenciar e otimizar a prática. Por outro lado, se não usarmos e estimularmos a criatividade o resultado será pouco artístico. O trabalho do intérprete combina a inventividade ao conhecimento e à vivência dos processos que resultam em uma experiência estética – a *performance*. É o músico que pode fornecer dados sobre as tensões que emergem entre a teoria e a prática, a criatividade e o controle durante o processo de criação artística. Os relatos de intérpretes que se dedicam a investigar a construção de uma *performance* amparados no conhecimento da cognição musical podem oferecer um quadro mais compreensivo sobre esses mecanismos. Como Davidson e Scripp afirmam, “[As] habilidades cognitivas são mais úteis se *não* forem divididas entre as várias áreas individuais: psicologia, música e educação”² (Davidson e Scripp, 1992:411).

Fundamentação teórica e metodologia:

Para o *expert*, a prática deliberada é uma atividade auto-regulada na qual ele(a) utiliza estratégias metacognitivas para aperfeiçoar a sua arte. Paris e Winograd (1990) mostram que a metacognição envolve o conhecimento e o controle sobre si mesmo e o conhecimento e o controle sobre o processo. A consciência e a experiência que o indivíduo traz para a tarefa, bem como o comprometimento, a motivação e a atenção são pressupostos do primeiro item, enquanto que o conhecimento sobre o processo envolve três categorias: conhecimento declarativo, procedural e condicional. O conhecimento declarativo é factual e en-

² O grifo está no original.

volve o domínio dos conceitos de uma dada tarefa. A informação sobre como esse conhecimento será empregado refere-se ao conhecimento procedural, enquanto que o condicional consiste da discriminação sobre quais estratégias são mais apropriadas a um determinado contexto. O controle sobre o processo envolve o planejamento, a monitoração e a avaliação, ações que ocorrem, respectivamente, antes, durante e após a realização da tarefa.

O desafio do intérprete reside em conduzir esse processo de maneira criativa. Davidson e Scripp propõe que

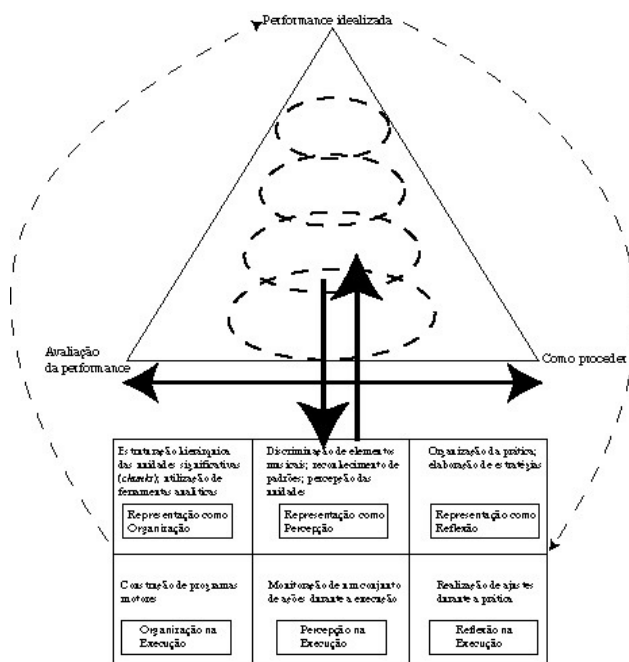
“o conceito de ferramentas como o instrumento do pensamento é crucial quando consideramos as habilidades cognitivas e, especialmente, quando consideramos a questão da criatividade e da invenção. É importante considerarmos o papel que as ferramentas desempenham em nossos pensamentos e conceitos, pois ao mesmo tempo em que impõem limitações, as ferramentas também são abertas a novos significados e fronteiras.” (Davidson e Scripp, 1992:408)

Lehmann e Ericsson (1997) oferecem um modelo piramidal que contém três representações mentais da *performance*: 1- a *performance* idealizada; 2- a habilidade do intérprete de implementar essa *performance*, acessando os conhecimentos necessários para esse fim; 3- o presente estado da sua *performance*. Este modelo, no entanto, não oferece um constructo que guie as atividades decorrentes do diálogo entre as bases da pirâmide, representado pelas inquirições “qual o presente estado da minha *performance*?”, “como devo proceder?” Posto que o processo de construção de uma interpretação implica em conhecimentos situados dentro e fora da *performance* e que o intérprete estabelece uma relação dinâmica entre esses saberes, Davidson e Scripp (1992) propuseram uma matriz onde as habilidades cognitivas presentes nos três modos de conhecimento (produção, percepção e reflexão) se manifestam como representação e como ação. Considerando a criatividade como elemento inerente ao trabalho do intérprete e tendo em vista que a produção, enquanto ato gerador, perpassa todos os conhecimentos, proponho uma adaptação a esse modelo, substituindo produção por organização. Como exposto na introdução, a habilidade de organizar os padrões musicais em uma representação mental, bem como a habilidade de construir programas motores a partir de movimentos organizados, são intrínsecas à execução musical. Portanto, a organização se manifesta tanto como representação quanto como ação.

A seguir exponho a matriz das habilidades cognitivas adaptada da teoria de Davidson e Scripp (1992, p. 396) à construção de uma interpretação:

		Modos de conhecimento		
		Organização	Percepção	Reflexão
Tipos de conhecimento	Declarativos	Estruturação hierárquica das unidades significativas (<i>chunks</i>); utilização de ferramentas analíticas Representação como Organização	Discriminação de elementos musicais; reconhecimento de padrões; percepção das unidades Representação como Percepção	Organização da prática; elaboração de estratégias Representação como Reflexão
	Procedurais	Construção de programas motores Organização na Execução	Monitoração de um conjunto de ações durante a execução Percepção na Execução	Realização de ajustes durante a prática Reflexão na Execução

A dinâmica nessa matriz prevê inter-relações contínuas entre os tipos e os modos de conhecimento, promovendo a integração das habilidades, sendo que não há uma ordem pré-fixada para o percurso da prática. Para uma avaliação continuada da execução, proponho a seguir a integração do modelo de Lehmann e Ericsson à matriz cognitiva acima apresentada. Partindo de um *input* inicialmente estabelecido pelas representações mentais localizadas na pirâmide, o intérprete, através da utilização de estratégias metacognitivas, poderá dirigir as suas ações nos campos declarativo e procedural gerando um circuito retroalimentado.



A evolução da *performance* ao longo do processo de aprendizagem é representada pela espiral ascendente. As setas que ligam a matriz à *performance* idealizada representam a relação entre o todo e as partes: o trabalho na matriz enriquece e modifica o ideal, ao mesmo tempo em que o ideal guia o trabalho das partes.

Bibliografia

AIELLO, Rita; Williamon, Aaron. Memory. In: Parncutt, Richard; McPherson, Gary. *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford: Oxford University Press, 2002. 167-181.

CHAFFIN, Roger; Imhre, Gabriela; Crawford, Mary. *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers. 2002.

Davidson, Lyle; Scripp, Larry. Surveying the Coordinates of Cognitive Skills in Music. In: Colwell, Richard. *The New Handbook of Research of Music Teaching and Learning: A Project of the Music Educators National Conference*. New York: Schirmer Books, 1992. 392-413.

GRUSON, Linda M. Rehearsal Skill and Musical Competence: Does Practice Make Perfect? In: Sloboda, John A. *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*. Primeira edição em *paperback*.

OXFORD: Clarendon Press, 2000. 91-112.

HALLAM, Susan. Professional Musicians' Orientations to Practice: Implications for Teaching. *British Journal of Music Education*. Cambridge, 12, p. 3-19, 1995.

KOPIEZ, Reinhard. Making Music and Making Sense through Music. In: Colwell, Richard; Richardson, Carol. *The New Handbook of Research of Music Teaching and Learning: A Project of the Music Educators National Conference*. Oxford: Oxford University Press, 2002. 522-541.

LEHMANN, Andreas C.; Ericsson, K. Anders. Research on Expert Performance and Deliberate Practice: Implications for the Education of Amateur Musicians and Music Students. *Psychomusicology*, Tallahassee, Fla, 16, p. 40-58, 1997.

LEHMANN, Andreas C.; Davidson, Jane W. Taking an Acquired Skills Perspective on Music Performance. In: Colwell, Richard; Richardson, Carol. *The New Handbook of Research of Music Teaching and Learning: A Project of the Music Educators National Conference*. Oxford: Oxford University Press, 2002. 542-560.

PARIS, Scott G.; Winograd, Peter. How metacognition can promote academic learning and instruction. In: Jones, B.J.; Idol, L. *Dimensions of thinking and cognitive instruction*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1990. 15-51.