

Modelagem como estratégia de estudo para a manipulação das inflexões rítmicas e definição de íntimo no *Ponteio 46* de Camargo Guarnieri: dois estudos de caso

MODELING AS A PRACTICE STRATEGY FOR TIMING MANIPULATION TO DEFINE INTIMATE IN PONTEIO 46 BY CAMARGO GUARNIERI: TWO CASE STUDIES

STEFANIE FREITAS Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG ▶ stefaniefreitas@musica.ufmg.br

CRISTINA CAPPARELLI GERLING Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS ▶ cgerling@ufrgs.br

resumo

Neste trabalho discutimos dois estudos de caso com o objetivo de investigar empiricamente a modelagem como estratégia de estudo para a manipulação de inflexões rítmicas com potencial para influenciar a definição do caráter de uma obra. A coleta se baseou nos relatos obtidos em cinco entrevistas semiestruturadas e na análise das inflexões de tempo das cinco gravações realizadas de um trecho polirrítmico encontrado no *Ponteio 46* de Camargo Guarnieri, caracterizado como *íntimo*. Escolhemos duas gravações comerciais da obra como modelo. A análise de dados confirmou que, nessa amostra, a modelagem contribuiu para ampliar os recursos expressivos dos participantes na definição do caráter *íntimo*.

PALAVRAS-CHAVE: modelagem, Guarnieri, polirritmia, inflexões rítmicas.

abstract

This research presents two case studies aiming at empirically investigating modeling as a practice strategy in the manipulation of rhythmic inflexions potentially related to the definition of character in a musical work. Data collection combined five recorded performances followed by five semi-structured interviews of a polyrhythmic excerpt found in Camargo Guarnieri's *Ponteio 46*. We chose two commercial recordings of the chosen work as models. Data analysis confirmed our initial hypothesis that modeling increases the choices of participants' expressive resources in defining the character of the chosen work.

KEYWORDS: modeling, Guarnieri, polyrhythm, timing.

Introdução

A leitura de carta escrita em 1964 pelo pianista Roberto Szidon (1941-2011) ao compositor Camargo Guarnieri (1907-1993) nos ofereceu o ponto de partida para esta investigação:

Fiquei contentíssimo de receber os estudos, e lhe agradeço a dedicatória (...). Não lhe preciso dizer que fiquei encantado com essas cinco obras. O *Estudo n°6* já toquei de saída. O problema abordado no de n°7 é importantíssimo, e quando aparece é sempre uma dificuldade dura de vencer para a maioria dos pianistas. Na música brasileira aparece em obras como o *Choro n°5* (Alma Brasileira) e no *Guia Prático* (11°Álbum) do Villa-Lobos, na *Valsa n°1* do Frutuoso Vianna e sem seus *Chôro Torturado* e *Ponteios* (4° Caderno, n°33, e 5° Caderno, n°46).

Ao salientar a “a dificuldade dura de vencer” do Estudo n. 7 de Guarnieri, e das outras obras por ele citadas na carta, Szidon nos remete ao fenômeno da polirritmia. Estudos recentes (Cohen; Gandelman, 2010, 2011; Gandelman; Cohen, 2005) investigam estruturas rítmicas na *Cartilha Rítmica* do compositor brasileiro Almeida Prado (1943-2010) e nos *Dez Estudos Polirrítmicos* de Ernst Widmer (1927-1990), compositor suíço radicado no Brasil. As autoras enfocam a desestabilização da regularidade da pulsação através da mudança de fórmulas de compasso, deslocamento de acentos, ritmos aditivos, polirritmias e polimetrias e, principalmente, tecem considerações sobre ensino e aprendizagem de formulações rítmicas na música brasileira do século XX.

Apesar da presença desse fenômeno rítmico no repertório pianístico, são poucos os estudos empíricos que tratam da complexidade rítmica como um elemento vital na construção e realização de uma interpretação de nível de excelência, tanto em interpretações de artistas consagrados quanto na formação de profissionais. A partir do comentário de Roberto Szidon, abordaremos a modelagem como estratégia de estudo para realização e manipulação de estruturas polirrítmicas.

Modelagem como metodologia de estudo/ ensino

A modelagem no âmbito musical é o processo de aprendizagem pelo qual o estudante escuta interpretações que lhe servem de modelo, procura imitar, absorve ou replica elementos interpretativos e, eventualmente, transcende essa fase transformando o que absorveu em ideias interpretativas próprias (Freitas, 2013). Segundo Dickey (1992), a modelagem é uma das estratégias mais utilizadas para ensinar um estudante como uma obra musical deve ser executada. Frequentemente, é o professor quem demonstra para seu aluno como uma obra deve soar. Ao utilizar a modelagem como estratégia de ensino de recursos expressivos, o professor toca ao instrumento ou canta um trecho da obra que está a ensinar. Ao imitar seu professor, que representa o modelo, o estudante adquire ferramentas expressivas para criar sua própria interpretação original (Woody, 1999). O autor afirma que a modelagem contribui especificamente para o aprendizado de recursos de expressividade. Sloboda (1996) corrobora a tese de Woody ao concluir que artistas e profissionais adquirem e desenvolvem suas habilidades expressivas através da imitação de modelos. A literatura especializada confirma, ainda, que os modelos aurais em forma de gravações também incrementam as dimensões expressivas na *performance* (Rosenthal, 1984; Rosenthal et al., 1988).

Inflexões rítmicas nos Ponteios de Camargo Guarnieri

Para esta investigação, escolhemos o *Ponteio 46* de Camargo Guarnieri, obra que faz parte de uma das principais coleções de peças para piano do repertório brasileiro do século XX. Sobre o título, Guarnieri explicou: “Na verdade, são prelúdios que têm caráter clara e definitivamente brasileiro. Achei melhor usar uma palavra diferente de ‘prelúdio’ para expressar esse caráter brasileiro” (Verhaalen, 2001, p. 128)¹. Nessa coleção, Guarnieri marca as indicações de andamento e caracteres ou estados emocionais na língua portuguesa.

O musicólogo Curt Lange (1903-1997) definiu a característica que dá unidade a todos os Ponteios de Guarnieri: o *rubato* interno². As características do *rubato* interno citado por Curt Lange têm sido objeto de estudo na literatura especializada internacional, descrito como *timing* (Goebel; Palmer, 2008, 2009; Loehr; Palmer, 2009; Pfordresher; Palmer, 2002; Repp, 1998a, 1998b, 1999a, 1999b, 2000). Em estudo brasileiro recente, o termo *timing* foi traduzido como “inflexões rítmicas” e descrito como pequenos desvios realizados na expressão das estruturas rítmicas de uma obra musical que geram características individuais na performance de cada intérprete (Santos; Gerling; Bortoli, 2012). Segundo os autores, “as inflexões rítmicas, quando deliberadas e intencionais, ocorrem graças à manipulação da velocidade relativa entre os eventos nas estruturas temporais, mantendo as proporções da subdivisão métrica e tendo a expressividade por meta” (Santos; Gerling; Bortoli, 2012, p.150). Os autores ainda afirmam que a análise das inflexões rítmicas na performance instrumental revela indícios de como o intérprete compreende, organiza e gerencia o deslocamento do tempo dentro da estrutura formal da obra, inserindo seu ponto de vista sobre a expressão da mesma.

Retomando o ponto de partida e a mencionada dificuldade de realização das sobreposições rítmicas e polirritmias em conjunção com o “*rubato* interno” como principal característica dos *Ponteios* de Guarnieri, investigaremos a manipulação das inflexões rítmicas no *Ponteio 46*.

Ponteio 46 de Camargo Guarnieri

O *Ponteio 46* contém dois níveis distintos no seu fluxo sonoro: as vozes superiores são articuladas por semínimas e as inferiores, por semínimas pontuadas, criando um agrupamento de três notas contra duas em cada compasso comumente descrito como “três contra dois”. Esse *Ponteio* não apresenta mudanças de compasso, constatação que faz com que a estrutura homogênea dessa obra, em comparação com as outras citadas por Szidon, se preste como o ponto de partida da coleta. A obra faz parte do quinto e último caderno de *Ponteios*, datado de 1958-1959. O compositor requer o caráter *íntimo* para sua execução, sugerindo 80 BPM para a semínima. Nessa etapa selecionamos os vinte compassos iniciais, ou seja, até o acorde de si menor no qual a seção cadencia.

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

2. “O *rubato* interno encontrado com tanta frequência na música brasileira” (Lange apud Verhaalen, 2001, p. 128).

PONTEIO Nº 46

de Vera Silvia Ferreira

Intimo (♩ = 80)

pp

(molto espress.)

p subito

EXEMPLO 1.

Compassos iniciais do Ponteio 46 de Camargo Guarnieri (c.1-20)

Participantes

No estudo de caso, contamos com a participação de dois alunos em níveis acadêmicos próximos. O primeiro participante se encontrava em fase de preparação de recital de graduação, cursando o último semestre do curso de bacharelado em música – teclado (piano) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, enquanto o segundo participante tinha acabado de se graduar no mesmo curso da mesma universidade.

Material

Nesse estudo de dois casos, os participantes não receberam orientação de seus professores na preparação dos vinte compassos iniciais do *Ponteio 46*. A preparação da peça foi monitorada por oito semanas através de cinco coletas que incluíram gravações em formato MIDI no Disklavier Yamaha DKC-800 e cinco entrevistas semiestruturadas gravadas em aparelho de áudio.

Seleção dos modelos

No contato inicial, investigamos quais gravações da obra os participantes conheciam e, dessa forma, escolhemos duas gravações desconhecidas por eles a partir de dois critérios: andamentos e inflexões rítmicas contrastantes. Foram selecionadas duas gravações disponíveis no mercado, uma da Summit Records de 1999 e outra da Naxos de 2013.

Procedimento metodológico

Foram realizadas cinco gravações (G) seguidas de entrevistas durante as oito semanas da coleta: G1 (leitura do trecho do *Ponteio*), G2 (imitação do Modelo 1), G3 (gravação com as próprias ideias interpretativas dos participantes), G4 (imitação do Modelo 2) e G5 (gravação com as próprias ideias interpretativas dos participantes).

A análise dos dados foi feita a partir dos relatos sobre as preocupações referentes às inflexões rítmicas relacionadas com o caráter da obra, da reflexão do processo de estudo para a modelagem, da observação das características de suas interpretações após a modelagem e da análise do andamento e das inflexões rítmicas feita através do *software Sonic Visualiser*. Assinalamos cada batida de colcheia (BPM) para analisar suas durações e, assim, compreender a manipulação das inflexões rítmicas em todas as gravações. Com o programa *Excel*, construímos gráficos para sobrepor as linhas da condução do tempo e as inflexões rítmicas de cada gravação, comparando, assim, os participantes com os modelos.

Participante 1

Em sua primeira entrevista, o Participante 1 declarou que costuma ouvir várias gravações das obras que estuda e que acaba sendo influenciado por ideias que lhe parecem interessantes. Quando questionado sobre as dificuldades da leitura do *Ponteio 46*, o participante respondeu:

A polirritmia em si eu não achei tão complicada porque é um 3 contra 2, então eu já sei mais ou menos onde vai encaixar a semínima pontuada no meio das semínimas do compasso ternário. A maior dificuldade é que a voz do meio muda de mão e uma hora [es]tá em 3 e outra hora [es]tá em 2. Isso acaba complicando porque a [voz] superior [es]tá sempre em 3, a inferior [es]tá sempre em 2 e a voz do meio alterna entre um e outro.

Então achei difícil encaixar a voz do meio dentro da polirritmia e na questão do dedilhado porque tem muita abertura, muitos intervalos extensos [décimas].

Na primeira gravação (G1), o andamento médio em colcheias, como assinalado no *software* de análise de gravações, é de $\text{♩}=133$, ou seja, $\text{♩}=66$ (vide Gráfico 1), mais lento do que a sugestão do compositor para a obra ($\text{♩}=80$).

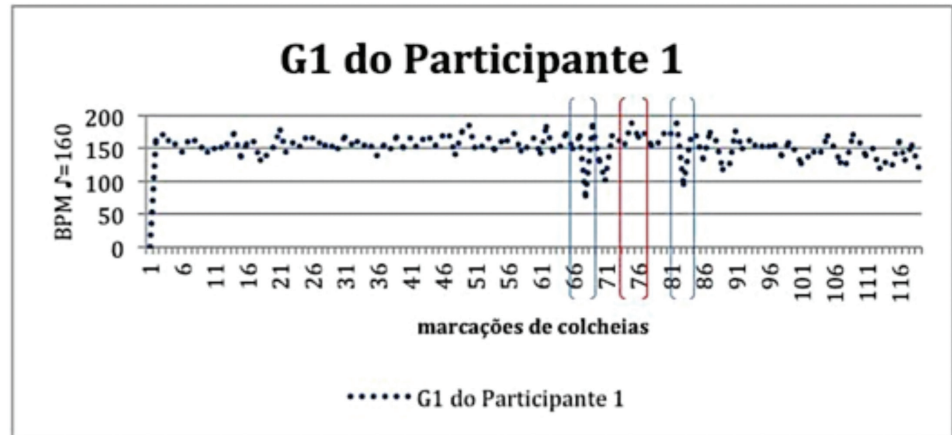


GRÁFICO 1

Primeira gravação do Participante 1 com o andamento médio em torno de $\text{♩}=66$

A gravação do Modelo 1 tem seu andamento médio marcado em colcheias como $\text{♩}=133$, ou seja, em torno de $\text{♩}=66$, exatamente como a primeira gravação do Participante 1. Entretanto, ao ser questionado em entrevista sobre a maior diferença entre sua interpretação e o modelo, o participante declara: “Eu acho que a maior diferença foi o andamento. Eu [es]tava fazendo muito rápido, muito pra frente! Ele [Modelo 1] faz mais calmo, sempre puxando mais pra trás”. Esse depoimento demonstra a conscientização das divergências entre suas inflexões em comparação com as do modelo por meio das expressões “calmo” e “puxando mais pra trás”. Em sua segunda gravação (G2), imitando o Modelo 1, o participante não mais atrasa o tempo nas batidas 67 e 68 e, assim como faz o modelo, deixa para segurar o tempo novamente entre as batidas 80 e 83 (vide Gráfico 2).

O participante comenta que não conseguiu imitar os *rubati* do Modelo 1: “Eu não gostei de algumas coisas... o ouvido pede um *rubato* em tal lugar e ele faz em outro! O fato de eu não ter concordado muito com ele [com o *rubato* dele], eu acabei não levando tanto em consideração... não me convenci”. Conseguimos visualizar sua afirmação através da sobreposição das linhas de sua tentativa de imitação e da gravação do Modelo 1, apresentadas no Gráfico 2. A linha do tempo do Modelo 1 tem mais picos baixos de andamento, refletindo alterações na microestrutura temporal que puxam o tempo para trás, como o próprio participante comenta. Podemos notar que a linha do tempo da imitação do participante não contém muitos pontos de

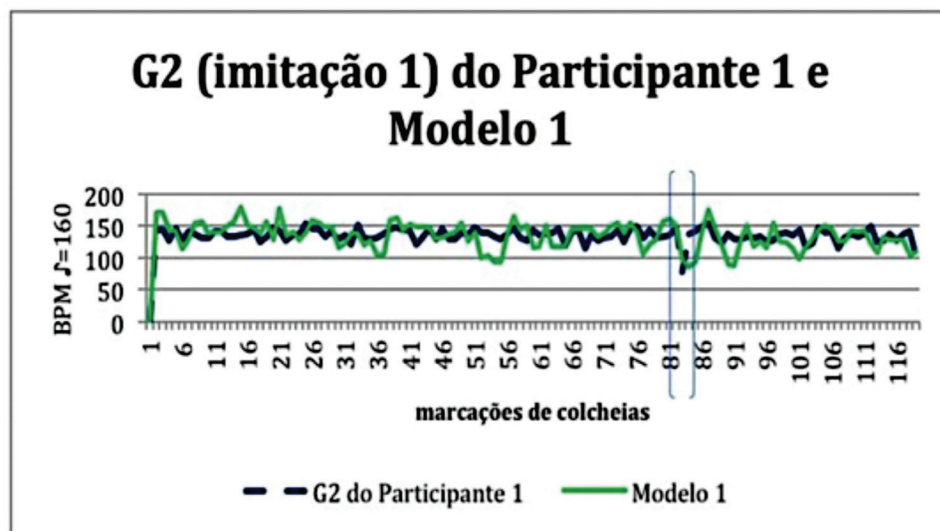


GRÁFICO 2

Gráfico comparativo entre a segunda gravação do Participante 1 e o primeiro modelo

encontro na condução das inflexões rítmicas do modelo sugerido, somente entre as batidas 80 e 83, como mencionado anteriormente.

Em relação à impressão do caráter transmitido pelo Modelo 1 ao participante, ele declarou:

A impressão que eu tive quando ouvi a gravação foi que a interpretação do modelo [Modelo 1] me remeteu mais ao *íntimo* do que o jeito que eu toquei na semana passada [G1], então acho que eu procurei pensar mais nisso depois de ouvir essa gravação.

Ao afirmar que procurou pensar mais no caráter depois de ouvir a gravação, o participante corrobora nossa ideia de que a escuta acurada de gravações como modelos de referência pode contribuir para a busca de elementos expressivos que ajudem na definição do caráter de uma obra.

Em sua terceira gravação (G3), o andamento médio permanece em torno de $\downarrow = 63$, um pouco mais lento que sua primeira gravação e sua imitação do primeiro modelo. Ao ser questionado sobre provável influência do Modelo 1, o participante responde:

Alguma coisa talvez eu tenha absorvido, mas não foi nada tão consciente 'vou fazer isso ou aquilo'. Mas alguma coisa deve ter influenciado... talvez o andamento, algumas dinâmicas. Mas não foi nada realmente pensado... não sei exatamente o quê... Ah, uma coisa que ele [Modelo 1] faz é não arpejar as décimas. E dá pra fazer assim, aí eu não arpejei dessa vez! Eu vi que da pra fazer, aí eu estudei e vi que dava pra fazer que nem na gravação dele! Ajudou pra eu ver 'ah, é possível!'

Na sua declaração, torna-se claro que o participante se sentiu autorizado pelo modelo a tocar as décimas simultâneas e isso causou a diminuição de picos baixos de andamento na linha de sua terceira gravação no Gráfico 3, levando a uma maior fluidez do tempo. O Participante 1 demonstrou maior fluência na terceira gravação do que na primeira (vide Gráfico 4).

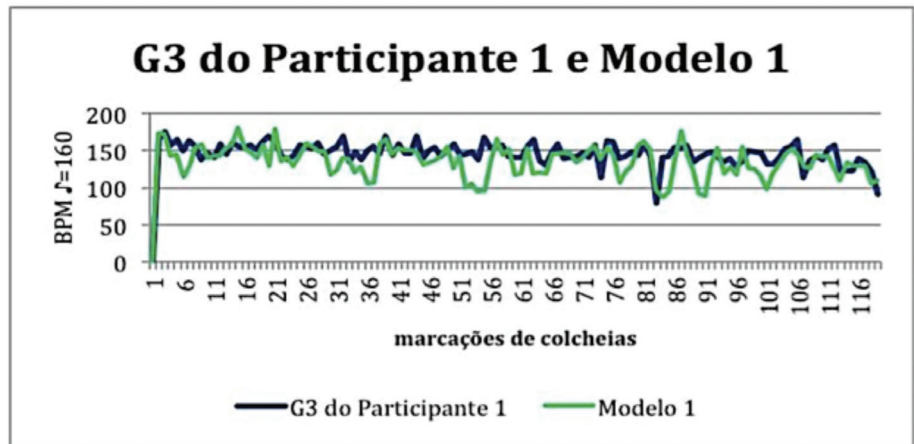


GRÁFICO 3

Gráfico comparativo entre a terceira gravação do Participante 1 e o primeiro modelo

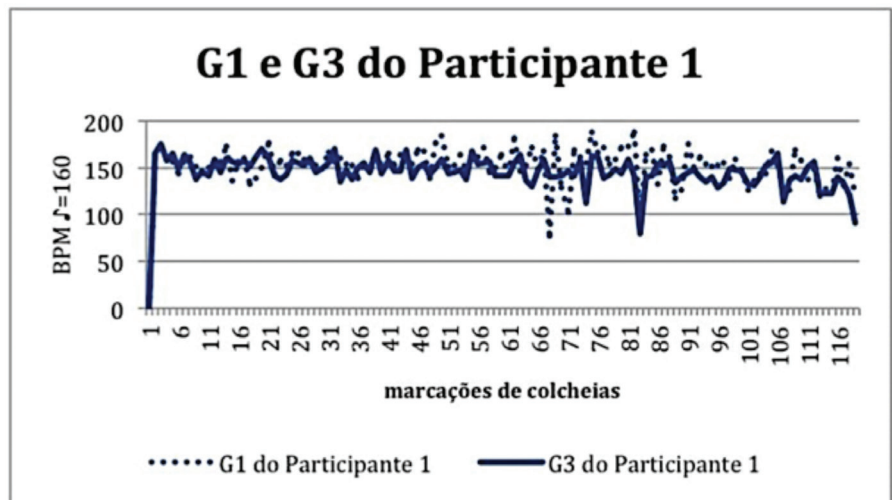


GRÁFICO 4

Gráfico comparativo entre a primeira e terceira gravação do Participante 1

Quando indagado sobre seu entendimento do caráter da peça em sua terceira gravação, ele comentou:

Na primeira gravação eu não tinha definido tão bem um caráter pra ela... talvez eu não tenha pensado nisso. Na segunda gravação eu pensei no caráter! Talvez hoje tenha sido um pouco diferente, pensei em expandir mais, embora eu ainda pense nesse caráter *íntimo* que ele sugere... eu procurei deixar mais expressivo, deixar não tão suave.... Na segunda gravação, influenciado pelo modelo, eu tentei deixar um nível de dinâmica mais baixo.

Por meio de seu depoimento, o participante esclarece a influência que o primeiro modelo exerceu sobre suas ideias interpretativas, levando-o a manipular a dinâmica em busca da construção do caráter *íntimo*.

Na quarta gravação (G4), com a imitação do segundo modelo proposto, o participante acelerou seu andamento geral e modificou sua abordagem das microestruturas temporais, evitando retardar o tempo. O pico mais baixo de andamento continua entre as batidas 80 e 83. Já os picos mais altos de andamento não coincidem em intensidade, a quarta gravação do Participante 1 foi mais contida em relação aos *rubati*. O maior pico de andamento da interpretação do Participante 1 em sua quarta gravação, imitando o Modelo 2, coincide com a entrada da voz do contralto, entre as batidas 55 e 60 (vide Gráfico 5).

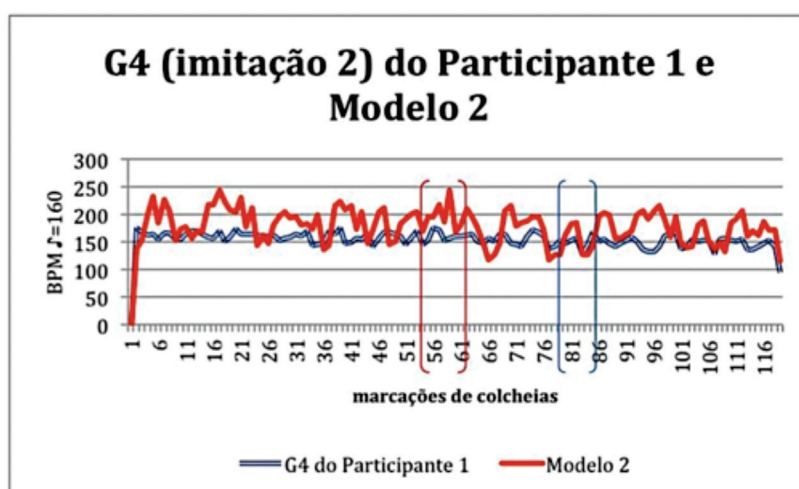


GRÁFICO 5

Gráfico comparativo entre a quarta gravação do Participante 1 e a gravação do segundo modelo

Sobre as prováveis influências do segundo modelo em sua interpretação, o Participante 1 declara:

Acho que ficou a maleabilidade do tempo, a questão de não tocar tão metronômico (...)
Eu acho que a gravação do segundo modelo mexeu mais com a minha interpretação do que a do primeiro. Acho que a questão da textura, do fraseado, da polifonia deve estar mais clara.

Questionado sobre as diferenças entre seus *rubati* e os do segundo modelo, o participante comenta: “O princípio do *rubato* seria alargar e estreitar tempo. Mas ele leva muito pra frente e acho que os meus alargam mais o tempo”. O participante define o conceito de *rubato* e aponta que suas ideias em relação à manipulação das microestruturas temporais vão em direção oposta à ideia do segundo modelo.

Estimulado a refletir sobre as interpretações dos dois pianistas que serviram como modelo e referência e sobre sua manipulação dos parâmetros musicais para obtenção do caráter *íntimo*, ele comentou:

Acho que o caráter muda de uma pra outra, principalmente o primeiro [Modelo 1] que tem uma coisa mais intimista, mais reservada, um sentimento que não é real, que é ideal. Eu vejo como se fosse uma lembrança. Agora o caráter da interpretação do segundo [Modelo 2] é uma coisa mais presente, ele traz tudo mais à tona. É uma visão completamente diferente da outra e isso mostra a diferença na escolha do andamento, dinâmica... Eu senti que o primeiro intérprete fez um andamento um pouco mais lento, mais estável e as dinâmicas um pouco mais controladas no sentido que ele cresce mais em poucos pontos. O segundo tem um andamento mais livre, começa e põe logo pra frente e depois puxa pra trás [o tempo], uma visão mais livre. E na dinâmica, o segundo [Modelo 2] traz mais a imitação, se é que posso chamar assim, daquela melodia que aparece na voz intermediária... ele projeta mais, ele faz tudo mais! Achei interessante o *voicing* dele, principalmente das vozes intermediárias. O primeiro [Modelo 1] se dedica mais ao soprano e ao baixo.

Essa reflexão nos permite entender que, para o Participante 1, a definição do caráter é feita a partir da escolha do andamento e da dinâmica. O participante comenta suas impressões sobre cada modelo e nos oferece a hipótese de que o *íntimo* solicitado por Guarnieri na partitura pode ser construído ao manipular o tempo e ao escolher uma gama de sonoridades.

O participante reflete sobre o caráter *íntimo* da obra após sua quinta e última gravação:

Eu acho que a peça sugere um *íntimo* que pode ser interpretado de diversas maneiras. A peça em si mantém certos limites, tipo o pianissimo no início e os crescendos ao longo das frases e não bota mf nem f, ele delimita como vai ser a sonoridade do *íntimo*, uma coisa mais suave e realmente intimista. As duas gravações, embora tenham essas diferenças, elas não escapam tanto desse caráter sugerido. Mas cada uma tem um *íntimo* diferente. O *íntimo* de uma pessoa pode ser guardar tudo pra ela e não contar pra ninguém. E o *íntimo* de outra pessoa pode ser contar só pros amigos. Eu classificaria a interpretação do primeiro modelo como uma coisa realmente de dentro da pessoa e a do segundo como uma coisa que ele coloca pra fora... o fato dele [Modelo 2] fazer mais *rubatos* [*rubati*], mostra que ele deixa aquilo mais variável ou mais extrovertido, como se ele tivesse contando, se abrindo com alguém. No momento que tu faz um tempo mais estrito, ela [a obra] não [es]tá tão projetada, não tão contada [Modelo 1].

Foi perguntado ao participante se os modelos influenciaram a sua definição do caráter *íntimo* e ele respondeu:

Acho que sim! Acho que ajudaram na formação do caráter. Minha primeira gravação, se é que é possível, não tinha caráter! Quando eu imitei o primeiro modelo, eu procurei buscar mais o caráter. E a combinação das duas gravações dos modelos eu acredito que tenha me ajudado a refletir, pensar como eu acho que deveria ser o caráter e a partir disso pensar na sonoridade, no fraseado.

O participante continua sua reflexão sobre o processo de modelagem:

Ter ouvido e imitado as gravações ajudou a identificar melhor minhas concepções! Eu diria que essa música soa pra mim hoje um pouco mais sonhadora, nada muito físico, presente, são lembranças, aspirações. Acho que esse *íntimo* seria uma coisa realmente de dentro então por isso me identifico mais com a gravação do primeiro intérprete.

Em compensação, trazer um pouco dessa instabilidade que o segundo pianista traz é interessante pra agregar uma ideia de dúvida no *íntimo*.

Com suas reflexões, o participante reconhece a influência dos modelos na definição do caráter da obra estudada, confirmando nossa premissa de que o processo de modelagem se mostra eficaz como uma das estratégias de estudo e aprendizagem de novas obras.

Participante 2

Em sua primeira entrevista, quando estimulado a contar sobre suas primeiras experiências com figurações polirrítmicas, o Participante 2 comentou:

Eu lembro que estudei uma peça do Almeida Prado, não lembro o nome, mas uma mão era num compasso e a outra era em outro compasso! Aí eu tive muita dificuldade pra ler e naquela época eu não entendi direito. Eu dava um jeito de tocar porque como eu não [es]tava entendendo mesmo o que [es]tava fazendo, não fazia sentido eu cantar ou bater porque eu não sabia o que eu tinha que fazer. Aí eu tinha que tocar aquelas peças e daí eu dei um jeito, mas não foi consciente.

Ele também declarou que raramente raciocina de forma matemática os encaixes de figurações sobrepostas:

Só tem uma polirritmia específica que as vezes eu paro pra calcular, que é a polirritmia de 3 contra 4 que eu odeio, só que raramente dá certo contar. Meu negócio é sentar e tocar no piano até que saia! É totalmente no ouvido!s

O participante afirmou não ter tido muita dificuldade com a leitura do trecho selecionado do *Ponteio 46* em relação às figurações rítmicas, no entanto, ele afirma que sua provável dificuldade estava relacionada aos intervalos de décima das vozes inferiores: “como a abertura [es]tava me atrapalhando pra eu entender o ritmo direitinho, uma hora eu toquei a melodia de cima e o grave só pra eu ter certeza de que a polirritmia era o que eu tinha entendido”.

Em relação à modelagem, o participante declarou tê-la utilizado previamente como estratégia de estudo, e contextualizou sua aplicação:

Eu tinha que ter uma gravação de meia hora pronta durante as férias [para a seleção de um festival de piano no exterior] e eu teria pouco tempo (...) Fiz isso [modelagem] com a *Sonata* de Mozart em fá maior [K.332] e a primeira *Partita* de Bach. Eu peguei três gravações de cada peça, copiei cada um dos três e decidi o que eu queria! E daí eu pensei 'são essas minhas possibilidades, esses três pianistas vão ser meus três professores!' (...) No início, era uma imitação fria e calculada, depois eu fui pegando as ideias que mais me pareciam interessantes... durante um tempo, ficou meio Frankenstein, um pedaço de cada pianista, mas durante o processo eu fui me apropriando das ideias e elas foram dialogando entre si!

Continuando a reflexão sobre sua experiência com o processo de modelagem, o participante declarou:

Tinham ideias que eu discordava, mas eu imitava pra saber que era uma possibilidade que eu não queria. Lembro muito do segundo movimento do Mozart, que a edição Urtext não tinha nenhuma indicação de articulação e todo mundo fazia ligado, menos um pianista que fazia staccato. Aí eu pensei que, friamente falando, ele [es]tava certo,

mas eu não concordava com aquilo. Eu fiz um pouco staccato só pra saber que existia essa possibilidade, que eu poderia fazer desse jeito, mas aí respaldado pelas gravações, eu fiz ligado. E eu fui me apropriando das minhas ideias e descartando as que eu não concordava.

Por meio da análise de sua primeira gravação (G1), constatamos que o andamento médio do Participante 2 foi $\downarrow=44$, quase a metade do andamento sugerido pelo compositor ($\downarrow=80$). Notamos a tendência para baixar o andamento, como ilustrado no Gráfico 6.

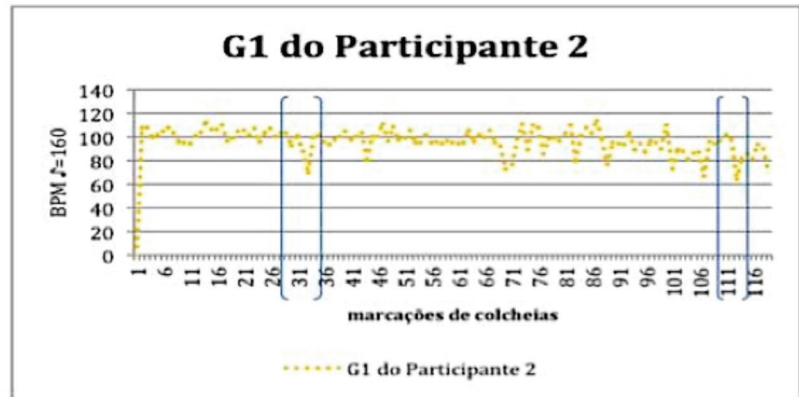


GRÁFICO 6

Primeira gravação do Participante 2 com o andamento médio em torno de $\downarrow=44$

Em sua segunda gravação (G2), tentativa de imitar o primeiro modelo sugerido, constatamos que seu andamento médio se tornou mais rápido que o da primeira gravação (vide Gráfico 7), marcando $\downarrow=51$, apesar de não alcançar o andamento aproximado da gravação do Modelo 1, em torno de $\downarrow=66$.

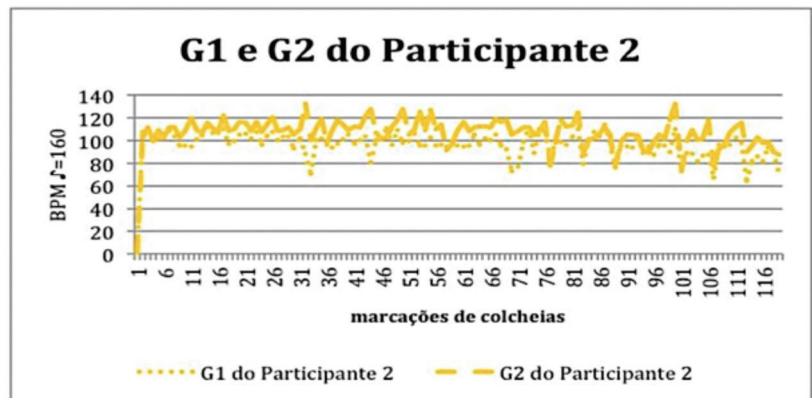


GRÁFICO 7

Gráfico comparativo entre a primeira e segunda gravação do Participante 2

A análise das linhas do tempo referentes à imitação do Modelo 1 e do próprio modelo (vide Gráfico 8) demonstra maior fluência da segunda gravação em relação à primeira. Se levarmos em consideração esses dados, e também o depoimento a seguir, o aumento no andamento pode ser atribuído à influência das ideias interpretativas do modelo e à tentativa de tocar as décimas em sincronia.

Eu gostei muito do *voicing* dele [Modelo 1], eu gostei da gravação porque eu ouvi vozes que eu não tinha ouvido antes. E a gente concordou com o ápice da frase! Mas ele consegue tocar os intervalos de décima... umas [décimas] que eu [es]tava arpejando antes, dei um jeito agora de tocar junto (...). A gravação dele foi tão boa, tão gostosa de ouvir que fiquei com aquilo na cabeça e quis reproduzir! Então antes eu tinha me conformado com o salto [salto entre as notas das décimas], tem que ter o salto. Agora eu agi como não tivesse que separar, tudo que tinha que fazer junto, eu fiz. Estudei pra fazer [o arpejo das décimas] o mais rápido possível, achei muito bonito! (...) Eu [es]tou mais confiante porque eu concordo com o modelo! É muito ruim quando a gente lê uma peça, ouve uma gravação e pensa "caramba, por que é tão diferente do que eu entendi?", e eu gostei e me deu mais confiança!

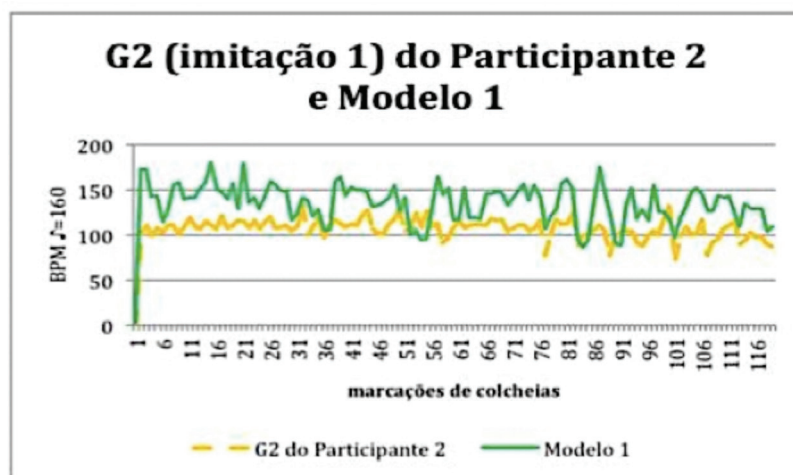


GRÁFICO 8

Gráfico comparativo entre a segunda gravação (imitação) do Participante 2 e o primeiro modelo

Questionado sobre o caráter *íntimo* e se ele havia pensado sobre esse aspecto em sua primeira gravação, antes de ouvir o primeiro modelo, o Participante 2 declarou:

Eu já tinha pensado no caráter sim... eu já toquei a *Sonatina* 8 [Camargo Guarnieri] e isso me lembra os movimentos lentos dele, essa coisa improvisada, assim, sabe, tu criando na hora. E eu gosto disso, gostei disso aqui. E não acho que deveria soar sincopado... por que eu não queria que soasse sincopado...? Porque eu não acho que o ritmo tenha que ser exato. Pra mim é meio embriagado...

Após sua terceira gravação (G3), realizada com o estímulo de incutir suas próprias ideias no trecho do *Ponteio*, o Participante 2 foi questionado sobre seu entendimento do caráter

da obra e revelou, novamente, a semelhança entre suas ideias e as do primeiro modelo e, conseqüentemente, sua influência.

Eu penso [o caráter] muito intimista, muito triste, muito recolhido (...) Ele [Modelo 1] confirmou a ideia de caráter que eu tinha, de ser quase um improviso! Ele autorizou o caráter que eu tinha pensado!

Sobre a dificuldade com os intervalos de décima nas vozes inferiores, o participante declarou: “A minha mão é assim! Quer saber? Eu não me importo, eu acho bonito arpejado... tanto que em algumas partes a partitura indica pra pegar a nota com a mão direita, aí eu não peguei!”. Observamos, por meio desse depoimento, a decisão e a confiança para executar o intervalo de décimas arpejado, negando a forma de execução do modelo e escolhendo fazer de forma diferente.

Através das linhas do gráfico comparativo entre sua terceira gravação e o Modelo 1 (vide Gráfico 9), podemos perceber as semelhanças e influências do primeiro modelo na manipulação das microestruturas de tempo para reduzir o andamento no ápice das frases.

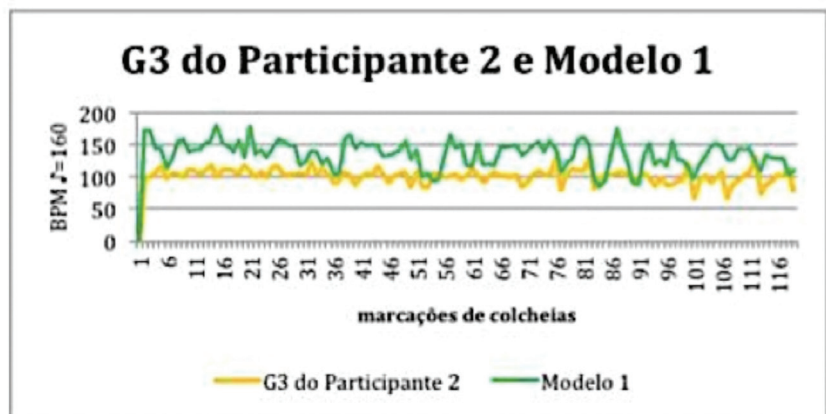


GRÁFICO 9

Gráfico comparativo entre a terceira gravação do Participante 2 e o primeiro modelo

Ao ser questionado sobre a relação dos intervalos de décimas das vozes inferiores com o fluxo musical e com o caráter, o Participante 2 declarou:

É, eu tinha uma preocupação, achei que por eu não conseguir tocar as décimas juntas, isso iria atrapalhar o caráter que eu [es]tava pensando... e eu cheguei a pensar: “será que uma coisa não vai perturbar a outra?”. Tanto que nas primeiras vezes que eu estudei, eu cheguei a tirar a décima pra encaixar o ritmo direitinho. Mas na medida que eu fui internalizando o caráter e eu fui entendendo essa escrita de um jeito diferente, eu não penso 3 contra 2 como uma coisa rítmica, meio tambor, sabe? Não é isso, eu acho que são dois violões! E um tá tocando aqui “taran taran” (décimas), aquele baixo sempre em 2, em 6/8, e o outro violão tá ali fazendo a linha melódica dele, sabe, quase inconscientes um do outro! A polirritmia, ela não deixa

de existir, claro! Mas é uma questão mais de independência de vozes. Então se eu penso nessa coisa mais melódica, nesse tipo de caráter, aí as décimas se encaixam!

Continuando sua reflexão sobre os intervalos de décimas relacionados ao caráter do trecho do *Ponteio*, ele comentou:

Como a interpretação dele [Modelo 1] confirmou meu caráter, eu não acho que esse caráter [es]tá relacionado com tocar as décimas juntas ou arpejadas. O fato de eu ter ouvido e imitado a gravação dele me ajudou porque confirmou esse caráter mais livre que me permite lidar com as décimas dessa forma.

O Participante 2 realizou a quarta gravação (G4) do trecho do *Ponteio* tentando imitar o segundo modelo proposto. Logo após sua gravação, o participante revelou um sentimento de incômodo e desabafou:

Eu passei várias notas pra mão direita pra tentar fazer as décimas que nem esse pianista, por isso eu errei tanto! Mas eu enfiei as notas na mão direita pra diminuir o arpejado o máximo possível. Até fiz escolhas estranhas de dedilhado por causa disso. Foi impossível resolver!

Por meio da observação dos dois gráficos a seguir, podemos notar que o andamento médio do segundo modelo proposto é mais rápido (vide Gráfico 10) e, conseqüentemente, na tentativa de imitar essa gravação modelo, o Participante 2 aumentou seu andamento médio, marcado na quarta gravação em $\text{♩} = 71$ (vide Gráfico 11).

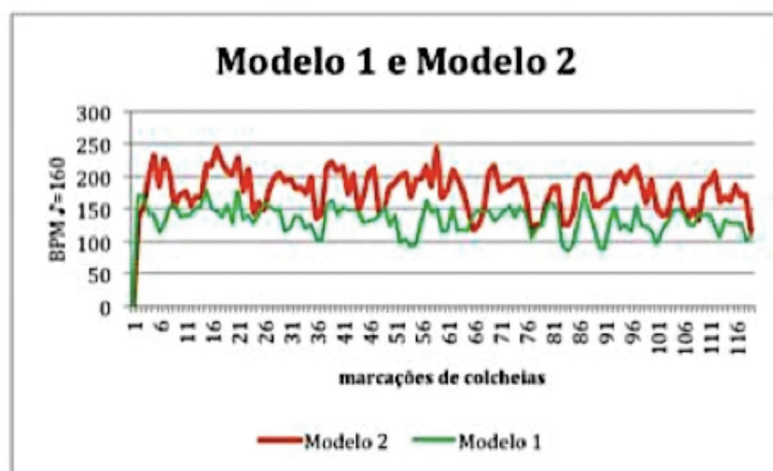


GRÁFICO 10

Gráfico comparativo dos dois modelos propostos para imitação. Modelo 1,

$\text{♩} = 66$ e Modelo 2, $\text{♩} = 90$

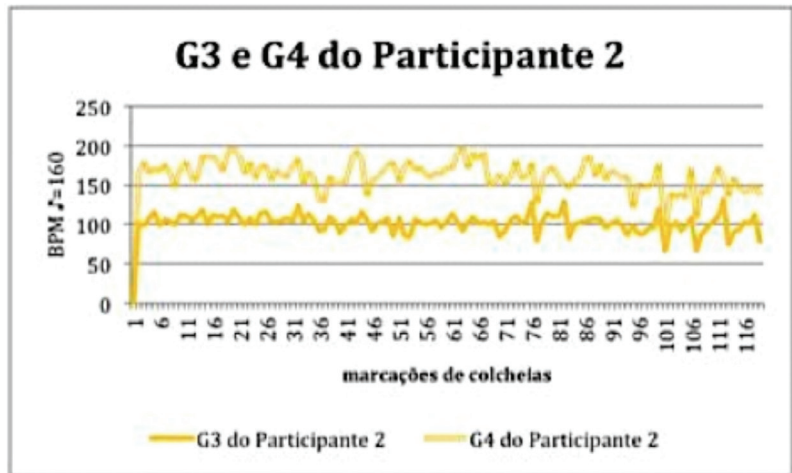


GRÁFICO 11

Gráfico comparativo da terceira e quarta gravação do Participante 2. O andamento médio de G3 é $\downarrow = 50$ e o de G4 é $\downarrow = 71$.

Apesar de ter executado o trecho do *Ponteio* mais rápido em sua tentativa de imitação do Modelo 2, o participante manteve a mesma ideia de manipulação das microestruturas temporais, fato que pode ser observado através dos picos baixos de andamento apresentados no Gráfico 12, a seguir:

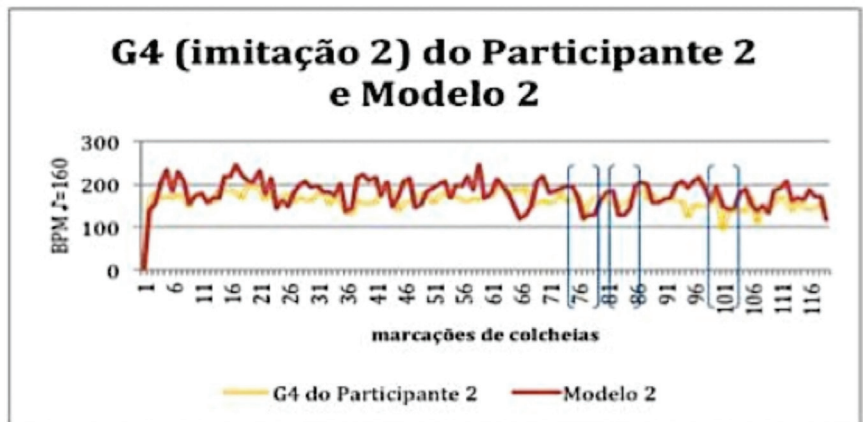


GRÁFICO 12

Gráfico comparativo da quarta gravação (imitação) do Participante 2 e segundo modelo

Quando questionado sobre suas impressões do Modelo 2, o participante declarou:

O outro [Modelo 1] soa muito improvisado, muito solto e ele não, ele é estrito [Modelo 2] (...) Eu prefiro uma interpretação mais livre porque é um ponteio, um prelúdio. Um *ponteio* é um prelúdio, né, é um improviso... prelúdio tem essa característica de ser improvisado. [Es]tá escrito *íntimo*, tem notas que não podem ser pegadas na mão, sabe... (...) Ele [Modelo 2] realmente mostrou um lado da peça que eu não tinha visto, mas eu não acho que favorece a expressividade. Ficou muito mais sambado do que *íntimo*!

O participante comentou as facilidades e dificuldades em sua imitação do segundo modelo proposto.

Eu bati palmas enquanto eu ouvi a gravação e vi que era bem preciso, aí foi fácil de imitar. O que eu achei difícil e que me exigiria mais estudo foi fazer isso soar bonito! Na parte mais difícil [terceiro sistema] que um *rubato* lentão daqueles é muito bem-vindo, ele não faz! Então isso eu achei difícil de encaixar nesse andamento rápido. A precisão rítmica é fácil, o problema é fazer isso de um jeito bonito!

Refletindo sobre a quarta gravação e o segundo modelo proposto, o Participante 2 comentou o seguinte:

Pra mim esse último pianista [Modelo 2] não tem *rubato*, pra mim ele é muito exato! Meu *rubato* favorece o ápice da frase, eu concordo muito com o *rubato* do primeiro [Modelo 1], é um *rubato* que favorece a parte mais aguda, que vai acomodando as décimas... o meu *rubato* [es]tá trabalhando ao meu favor como pianista! O desse pianista, não! Ele [es]tá interferindo o mínimo na partitura!

A declaração taxativa da ausência de *rubato* do segundo modelo nos permite refletir sobre o entendimento do Participante 2 em relação às manipulações temporais. O gráfico anterior (vide Gráfico 12) demonstra como o Modelo 2 tende a puxar o tempo para frente, característica representada pelos picos altos de andamento, enquanto que o Modelo 1 apresenta vários picos baixos e tende a puxar o tempo para trás para enfatizar o ápice das frases. Visto que a levada do tempo para frente não foi mencionada pelo Participante 2 e, segundo o mesmo, o Modelo 2 não manipulou o tempo, “interferindo o mínimo na partitura”, podemos concluir que o Participante 2 entende o *rubato* como *ritardando*.

Em sua quinta e última gravação, o participante declara sua mudança de postura em relação às ideias interpretativas que vinha construindo e que havíamos discutido em entrevistas anteriores.

Hoje me deu vontade de fazer rapidinho que nem o segundo pianista! Hoje me incomodaram os arpejos... eu queria fazer as décimas bem certinhas. Hoje eu acho que elas atrapalharam porque hoje eu queria uma coisa mais suingada, mais andada e as décimas atrapalham porque parece que eu não [es]tou fazendo a polirritmia, parece que eu [es]tou fazendo do jeito que dá.

A mudança de atitude do Participante 2 se revela nas linhas do Gráfico 13, que compara os resultados da terceira e quinta gravações, ambas com ideias próprias após a imitação dos modelos. As linhas do gráfico a seguir exibem andamentos distintos e manipulações temporais com intuítos diferentes. A quinta e última gravação (G5) apresenta poucos picos baixos de andamento.

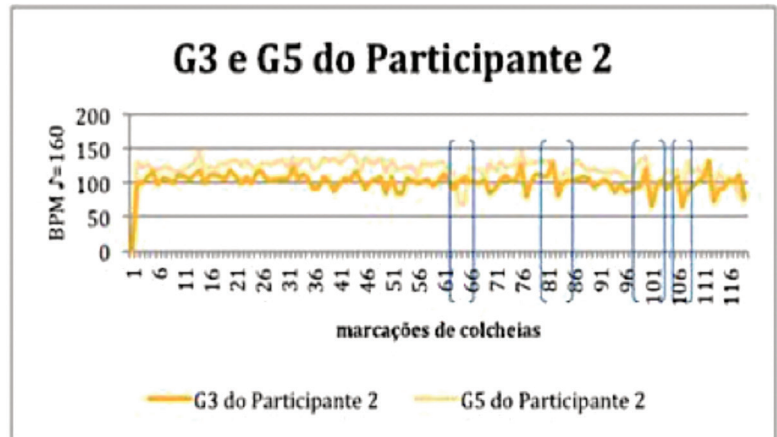


GRÁFICO 13

Gráfico comparativo da terceira e quinta gravação do Participante 2

Sobre a definição do caráter durante o processo de modelagem realizado nesta investigação, o participante declarou:

Hoje meu *íntimo* tá um pouco mais alto-astral, não tão deprimido... tem a ver principalmente com o andamento, eu me sinto mais cativado pela interpretação do último pianista [Modelo 2] (...). Ele trouxe ideias novas que eu não concordei no início, mas que hoje eu senti pra tocar e vi que eu adicionei ideias dele. O que eu mantive do primeiro [Modelo 1] foi o *rallentando* no ápice das frases.

Através desse depoimento, pode-se notar a influência dos dois modelos na manipulação das microestruturas temporais agindo em favor da construção e definição do caráter. Estimulado a refletir sobre as influências das duas gravações comerciais e o processo de modelagem, o Participante 2 declarou:

O que as gravações trouxeram pra mim foram duas maneiras diferentes de abordar a polirritmia. O primeiro pianista abordou a polirritmia como um improviso, mais molenga, com rubatão. O segundo abordou mais marcante, mais durão... e ele me deu novas ideias, provavelmente um professor de piano faria a mesma coisa. É isso que a gente [es] tá fazendo na aula de piano, imitando as ideias do professor. Só que com a imitação que eu fiz aqui, eu tenho controle do que eu [es]tou imitando, é um processo meio semelhante, acho que foi válido.

Em sua primeira entrevista, na fase inicial da coleta, o Participante 2, ao declarar já ter utilizado o processo de modelagem como estratégia de estudo, afirmou compreender que os modelos escolhidos assumiram o papel de seus professores. Nesta investigação, o participante reagiu fortemente diante de cada situação e confrontou os desafios que cada modelo oferecia.

Considerações finais

Nesta investigação dos vinte compassos iniciais do *Ponteio 46* de Camargo Guarnieri, apresentamos os resultados de dois estudos de caso com pianistas com formação universitária e os desafios enfrentados na resolução de polirritmos. Nossa abordagem metodológica partiu da busca por modelos a serem seguidos e permitiu que os participantes o fizessem de maneira reflexiva. As entrevistas documentadas durante a coleta de dados funcionaram como incentivo para que os participantes pudessem expor seus pensamentos e suas decisões frente ao processo de modelagem, valorizando, dessa forma, suas próprias experiências musicais. O sujeito do primeiro caso relatado construiu a sua ideia de *íntimo* do *Ponteio 46* a partir da manipulação do tempo e da escolha entre gamas de sonoridades. Já o segundo caso analisado, internalizou cada um dos modelos como se fossem professores e procedeu como se a imitação fosse uma estratégia de estudo, uma etapa, e não um propósito final.

A análise de dados, juntamente com os depoimentos, confirmou nossa premissa de que a modelagem pode contribuir para ampliar o vocabulário de recursos expressivos dos participantes e pode atuar no desenvolvimento da autonomia e individualidade de interpretações. Nessa amostra, a modelagem ofereceu aos participantes a possibilidade de repensar e até mesmo de construir estratégias de estudo relacionadas às figurações polirrítmicas, com o respaldo de gravações de intérpretes renomados. A modelagem também possibilitou que os participantes pudessem observar e manipular as microestruturas temporais a fim de definir de forma mais consciente o caráter da obra escolhida.

Referências

- COHEN, Sara; GANDELMAN, Salomea. Polirritmia no ensino do piano. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ANPPOM, 2010. p.1303-1309. (CD-ROM)
- COHEN, Sara; GANDELMAN, Salomea. O estudo da polirritmia em Ernst Widmer. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21., Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: ANPPOM, 2011. p. 1471-1477. (CD-ROM)
- DICKEY, Marc. A comparison of verbal instruction and nonverbal teacher-student modeling in instrumental ensembles. *Journal of Research in Music Education*, Washington, v. 39, n. 2, p. 132-142, 1991.
- FREITAS, Stefanie. *Modelagem como estratégia para o desenvolvimento de recursos expressivos na performance pianística: três estudos de caso*. 2013. 119 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- GANDELMAN, Salomea; COHEN, Sara. A Cartilha Rítmica para Piano de Almeida Prado: vertentes pedagógicas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 15., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. p. 1491-1499. (CD-ROM)
- GOEBL, W.; PALMER, C. Tactile feedback and *timing* accuracy in piano performance. *Experimental Brain Research*, n. 186, p. 471-479, 2008.
- GOEBL, W.; PALMER, C. Synchronization of *timing* and motion among performing musicians. *Music Perception*, n. 26, p. 427-438, 2009.
- LOEHR, J.D.; PALMER, C. Sequential and biomechanical factors constrain *timing* and motion in tapping. *Journal of Motor Behavior*, n. 41, p.128-136, 2009.
- PFORDRESHER, P.Q.; PALMER C. Effects of delayed auditory feedback on timing in music performance. *Psychological Research*, n. 16, p. 71-79, 2002.
- REPP, Bruno. The detectability of local deviations from a typical expressive timing pattern. *Music Perception*, n. 15, p. 265-290, 1998a.

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

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

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

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

ROSENTHAL, R. et al. Effects of different practice conditions on advanced instrumentalists' performance accuracy. *Journal of Research in Music Education*, v. 36, n. 4, p. 250-257, 1988.

SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos; GERLING, Cristina Capparelli; BORTOLI, Álvaro Luiz de. L. Modelagem matemática: ferramenta potencial para avaliação das inflexões rítmicas na realização musical de estudantes. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 20, n. 27, p. 149-162, jan-jun. 2012.

SLOBODA, John. The acquisition of musical performance expertise: Deconstructing the "talent" account of individual differences in musical expressivity. In: ERICSSON, K. Anders. (Ed.). *The road to excellence: The acquisition of expert performance in the arts and sciences, sports and games*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1996. p. 107-126.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. Tradução de Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial, 2001.

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

Recebido em
23/03/2016

Aprovado em
24/04/2016

Stefanie Freitas é pianista e Professora Adjunta (piano) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Realizou estágio pós-doutoral, financiado pelo PNPd/CAPES e orientado pela Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), instituição na qual obteve em 2013 o título de Doutora em Música, área de concentração Práticas Interpretativas/Piano. Obteve o título de Mestre em Música na mesma instituição e é Bacharel em Instrumento/Piano pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Cristina Capparelli Gerling, pianista e pesquisadora, concilia uma intensa atividade artística com pesquisas em análise musical e interpretativa. Professora Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), é orientadora de mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música. Suas gravações refletem seu interesse pelo repertório brasileiro e latino-americano. Resultados parciais de suas pesquisas podem ser averiguados em www.ufrgs.br/gppi.