



**Universidade de Brasília**

Instituto de Artes - IdA  
Departamento de Música

**A EXPRESSIVIDADE MUSICAL NA CONSTRUÇÃO DA  
PERFORMANCE DE HARPISTAS EXPERTS:  
CARACTERÍSTICAS, RECURSOS E ESTRATÉGIAS.**

Arícia Marques Ferigato

Brasília  
2015



Arícia Marques Ferigato

A Expressividade Musical na construção da performance de harpistas experts: características, recursos e estratégias.

Trabalho de dissertação submetido à defesa e arguição da banca, ao Programa de Pós-Graduação “Música em Contexto”, do Instituto de Artes/Departamento de Música-Universidade de Brasília-DF, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Música.

**Área de concentração:** Música em Contexto.

**Linha de pesquisa:** Processos e Produtos na Criação e Interpretação Musical. (linha A)

**Orientador:** Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire.



Ferigato, Arícia Marques.

**A expressividade musical na construção da performance de harpistas *experts***: características, recursos e estratégias. Brasília, DF. / Arícia Marques Ferigato.

Brasília, 2015.

84 p.

Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação “Música em Contexto”. Instituto de Artes. Departamento de Música. Universidade de Brasília, Brasília.

1. Expressividade musical. 2. Expertise musical. 3. Processo de construção. 4. Metacognição. 5. Harpistas. I. Universidade de Brasília. II. Título. III. Autor.

CDU 781.6

**ARÍCIA MARQUES FERIGATO**

**A EXPRESSIVIDADE MUSICAL NA CONSTRUÇÃO DA  
PERFORMANCE DE HARPISTAS EXPERTS:  
CARACTERÍSTICAS, RECURSOS E ESTRATÉGIAS.**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em música.

**Área de concentração:** Música em Contexto.

**Linha de pesquisa:** Processos e Produtos na Criação e Interpretação Musical. (linha A)

**Orientador:** Prof. Dr. Ricardo Dourado Freire.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Dr. Ricardo Dourado Freire (Orientador/Presidente)  
Universidade de Brasília – UnB

---

Dra. Catarina Domenici (Examinadora)  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

---

Dr. Daniel Tarquínio (Examinador)  
Universidade de Brasília – UnB

Aprovada em: \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

*Dedico este trabalho aos meus pais,  
Silvio Ferigato e Mercedes da Costa  
Marques Ferigato, com amor e carinho.*

## AGRADECIMENTOS

À minha família, que me apoiou durante a minha formação incentivando-me sempre a estudar música e a seguir o meu caminho como harpista.

Ao meu orientador, professor Dr. Ricardo Dourado Freire, pelo entusiasmo, motivação e por todos os ensinamentos não somente no mestrado, mas em minha formação musical desde a graduação.

À professora Dra. Maria Isabel Montandon, pelas contribuições iniciais à realização deste trabalho.

À CAPES, pelo patrocínio, que possibilitou minha dedicação exclusiva ao curso.

À minha querida professora de harpa, Cristina Carvalho, pelo trabalho tão consistente realizado durante minha formação;

Aos queridos professores de harpa: Marisela Gonzales e Mário Falcão, pelos ensinamentos e pela amizade; Liúba Klevtsova e Genèvieve Letáng, pelos ensinamentos estratégicos para minha performance; Rita Costanzi e Isabelle Moretti, pela admiração; Paola Baron, Soledad Yaya e Marcelo Penido.

Aos harpistas: Leila Rodrigues dos Reis e Gustavo Beakline, pela amizade e companheirismo nesta longa e desafiante jornada que é se tornar harpista.

Aos meus colegas de mestrado: Antonio Carlos Bigonha, Robson Melo, Márcia Lyra, Lígia Moreno, Heitor Marangoni e Diogo Monzo, pelas trocas enriquecedoras e pela amizade.

A todos que, de alguma maneira, participaram e me apoiaram nesta empreitada, muito obrigada.





## Resumo

O presente trabalho de pesquisa investigou o processo de construção da expressividade musical na perspectiva de harpistas experts. O fenômeno da expressividade musical é compreendido por este trabalho como um construto de características multidimensionais e identificado como um dos elementos-chaves da expertise musical. A partir de uma abordagem qualitativa e exploratória, a metodologia consistiu em uma análise de conteúdo fundamentada em Bardin (1977) sobre a transcrição do discurso de harpistas experts. As entrevistas semi-estruturadas buscaram identificar concepções dos harpistas participantes sobre expressividade musical, características e elementos que influenciam a construção da expressividade na harpa, verificar o uso de recursos e estratégias para a construção da expressividade na sua prática e levantar apontamentos que contribuam para a construção da expressividade musical do harpista. Os resultados indicam que a expressividade musical pode ser construída por meio do refinamento dos processos cognitivos e metacognitivos envolvidos na preparação da performance. As análises foram realizadas a partir do diálogo entre as falas dos participantes e a literatura que indicou estratégias específicas dos harpistas na construção da sua expressividade musical. A performance de alto nível pode ser construída a partir de estratégias metacognitivas autorreguladas, denominadas pelos participantes em três etapas principais: “construção da ideia musical”, “recursos e estratégias” e “preparação para a performance”. Os resultados contam ainda com um modelo desenvolvido a partir de reflexões sobre a literatura e os dados. Este busca representar o funcionamento do raciocínio metacognitivo e sua aplicação para a construção da expressividade musical.

**Palavras chave:** Expressividade Musical, Expertise Musical, Processo de Construção, Metacognição, Harpistas.



## **Abstract**

This research investigated the process of musical expressivity construction from harp experts' perspective. The phenomenon of musical expressivity in this work is comprised as a construction of multidimensional characteristics and identified as one of the key elements of musical expertise. From a qualitative and exploratory approach, the methodology consisted of a content analysis based on Bardin (1977) on the transcription of harp experts' speech. The semi-structured interviews sought to identify the harpists' view on musical expressivity, features and elements that influence the construction of the expressivity through a harp, verify the use of resources and strategies to build the expressivity in its practice and remark notes that contribute to the construction of the harpist's musical expressivity. The results indicate that the musical expressivity can be constructed by refining the cognitive and meta-cognitive processes involved in preparing the performance. The analyses were performed from the dialogue between the speeches of the participants and the literature that indicated some harpists' specific strategies in building their musical expressivity. The high level performance can be built from self-regulated meta-cognitive strategies, entitled by the participants into three main stages: "construction of musical idea," "resources and strategies" and "preparation for the performance." The results also rely on a model developed from reflections on literature and data. It seeks to represent the functioning of meta-cognitive thinking and its application to build the musical expressivity.

**Key words:** Musical Expressivity, Musical Expertise, Construction Process, Metacognition, Harpists.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Mapa: Expressividade Construto .....	25
<b>Figura 2</b> – Mapa: Expressividade, Expertise e Cognição .....	30
<b>Figura 3</b> – Quadro conceitual: Cognição, Metacognição e Expertise .....	31
<b>Figura 4</b> – Quadro: Referencial teórico temático da pesquisa .....	35
<b>Figura 5</b> – Mapa: <i>Desenvolvimento de uma análise</i> (Bardin) .....	43
<b>Figura 6</b> – Quadro: Procedimentos de análise .....	44
<b>Figura 7</b> – Tabela: Categorias de análise .....	47
<b>Figura 8</b> – Quadro: o movimento nos níveis corporal e emocional .....	65
<b>Figura 9</b> – Modelo cíclico cognitivo .....	71

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	2
Memorial .....	2
Problematização .....	5
Questões .....	7
Objetivo geral .....	7
Objetivos específicos .....	8
Justificativa .....	8
Estrutura do trabalho .....	10
<b>CAPÍTULO I: Revisão de Literatura e Referencial Teórico</b> .....	13
<b>1 – Expressividade e Performance Musical: contextos e abordagens</b> .....	13
1.1 A pesquisa em Performance musical .....	13
1.2 Expressividade Musical no contexto da pesquisa em Performance musical .....	15
<b>2 – Expressividade Musical: natureza, expertise e cognição</b> .....	20
2.1 Sobre a natureza da Expressividade Musical .....	20
2.2 Expressividade Musical: conceito, teoria ou construto? .....	25
2.3 Cognição e metacognição na construção da expressividade como elemento da expertise musical .....	28
2.4 Quadro conceitual de referência da pesquisa .....	35
<b>CAPÍTULO II: Metodologia</b> .....	36
<b>1 – Introdução</b> .....	36
1.1. Performance musical na perspectiva do performer .....	38
1.2 Entrevistas .....	39
1.3 Participantes da pesquisa .....	40
1.4 Roteiro, pilotagem e coleta de dados .....	41
1.5 Análise de Conteúdo .....	42

2 – Procedimentos de análise .....	45
2.1 Pré- análise .....	45
2.2 Formação das categorias gerais de análise .....	46
<b>CAPÍTULO III: Resultados .....</b>	<b>48</b>
1 – A Expressividade Musical na concepção de Harpistas .....	48
1.1 Natureza .....	48
1.2 Características de expressividade: A percepção dos harpistas enquanto espectadores da performance .....	53
1.3 Importância da expressividade na performance .....	56
2 – A construção da expressividade musical na Harpa .....	57
2.1 Características da harpa e implicações para a expressividade musical do harpista .	57
2.2 O Processo de construção .....	57
2.2.1 Construção da ideia musical .....	60
2.2.2 Recursos e estratégias .....	63
2.2.3 Preparação para performance .....	68
2.3 Modelo cíclico cognitivo .....	71
<b>CONCLUSÕES .....</b>	<b>73</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>78</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>82</b>
1. Roteiro da entrevista semi estruturada .....	83
2. TCLE .....	84

To be a great virtuoso and a great artist, one must feel *deeply* but externalize what one feels; one must *give* without stopping; make contact with others; make their hearts and souls resonate by their encounter with one's own heart and soul, all given by one's art. . . .

*Henriette Renié*

The artistic process seems to be mythologized quite a lot into something far greater than it actually is. It is just hard labor.

*Nick Cave*



## **Introdução**

No intuito de ambientar o leitor sobre as questões que conduzem este trabalho de pesquisa, gostaria de discorrer brevemente, sobre as epígrafes introdutórias e sobre o porquê de tais escolhas. As epígrafes funcionam aqui, como uma forma de trazer à tona o aspecto dual do processo artístico e sua expressão, que exigem do artista uma busca constante pelo equilíbrio entre razão e emoção, sobre como lidar e administrar aspectos subjetivos e objetivos do processo artístico e, no contexto deste trabalho, construir e comunicar a música de forma expressiva através da performance.

A primeira epígrafe traz a voz da lendária harpista, professora e compositora francesa Henriette Renié (1875–1956), que com extrema sensibilidade e virtuosismo influenciou toda uma geração de harpistas com seus ensinamentos, suas performances e sua paixão e devoção à harpa, cujos ecos ressoam até os dias de hoje. Sua fala enfatiza o aspecto expressivo, comunicativo e emocional de uma performance musical, onde “coração e alma” ressoam e se encontram através da arte musical.

A segunda epígrafe, em grande contraste contextual com a primeira, traz a voz do astro da cena underground do rock, o compositor e performer australiano Nick Cave (1957 – ) que, a despeito de suas profundas e intensas performances musicais, despe a “mágica” musical revelando o efeito negativo que pode haver em mitificar o processo artístico e criativo em demasia, quando em sua frase de efeito diz: “é apenas trabalho duro”.

O contraste proposital entre as duas epígrafes evoca este dualismo que permeia todas as reflexões sobre a literatura e sobre os dados desta pesquisa. No entanto, há ainda outro ponto fundamental que apoiou o uso das epígrafes citadas: a voz do performer. A voz do músico aqui soa se não através da música, através do registro do seu pensamento reflexivo sobre sua prática musical e o impacto de suas experiências no resultado de seu processo artístico.

## **Memorial**

Para melhor situar o campo de pesquisa pretendido e a temática geradora das questões centrais a esta pesquisa, considero este pequeno memorial sobre a minha trajetória como harpista no intuito de encontrar aquela situação que sempre me causou inquietação e curiosidade e, conseqüentemente, o meu interesse pela pesquisa.

Os sons podem ser fonte de um grande deleite estético, organizados ou não, belos, estranhos. Os sons podem causar as mais diversas sensações e emoções. Mas foi a partir do momento em que aprendi a associar os sons com os sentidos é que tive a verdadeira dimensão do que a música pode representar. Consegui encontrar em mim a razão para tanto esforço empregado neste longo processo que é construir a própria voz, através da arte e do aprendizado de um instrumento musical.

Existem aquelas experiências, aqueles momentos que são como o virar de uma chave, e passamos a enxergar mais nitidamente o chão em que pisamos. Um destes momentos na minha trajetória foi quando, em uma masterclass, (e eu já estudante de harpa há alguns anos) a professora de harpa disse: “não quero que você toque a música, quero que você nos conte uma história”. Fiquei ali parada diante das pessoas por alguns segundos sem saber muito bem o que devia fazer de diferente do que eu já havia feito.

Então, a professora habilmente apenas disse: “comece do começo, vamos juntas contar essa história”. A peça que eu estava tocando era “Fantasia sobre um tema de Haydn”, um tema e variações composto por Marcel Grandjany.

Comecei a tocar a introdução e, neste mesmo instante, a professora ficou de pé e começou a descrever um cenário, começou a reger o que eu estava tocando, cantando as frases junto, indicando as dinâmicas, timbres, articulações, contrastes, sentimentos, metáforas, analogias, tudo de forma absolutamente teatral... Fiquei tão envolvida com o que estava tocando que me vi verdadeiramente emocionada, porque mesmo consciente de tudo que precisava ser melhorado na minha execução, apesar dos erros cometidos, fui invadida por um maravilhoso sentimento de liberdade.

Esta experiência, dentre outras, me proporcionou um insight, uma dimensão mais real sobre consciência na realização musical, mas ao mesmo tempo, sobre estar vulnerável, sobre se permitir ser quem se é, sobre domínio, emoção, intenção, comunicação, enfim, sobre a delicada, porém instigante, relação entre controle e abandono que o fazer musical exige.

Desde então, minha busca sobre como construir uma performance musical expressiva se tornou incessante. Este propósito me levou a obter informações não só relacionadas ao contexto da harpa especificamente, mas também, em outros contextos

instrumentais e não musicais, mas que se encontram no âmbito performático: tais como a dança, o teatro, o cinema e a performance plástica visual, por exemplo.

No contexto musical, uma das grandes fontes de experiência e aquisição de conteúdo e ensinamentos relativos à expressividade musical, foi a minha participação em festivais de música. Foi nesses espaços que tive a oportunidade de estudar com harpistas provenientes de contextos variados e também com professores de outros instrumentos, em classes de música de câmara e orquestra.

Uma prática que sempre procurei fazer durante esses festivais, era assistir masterclasses de outros instrumentos, por acreditar que muitos dos conselhos e apontamentos apresentados (ressalvando aqui, as especificidades de cada instrumento), são muito válidos para qualquer instrumentista, pois partilhamos, não raramente, dos mesmos desafios quando falamos em interpretação e performance.

São estes apontamentos que vão desde o comportamento/etiqueta em palco até concepções mais profundas sobre interpretação, estilo e expressão, sendo esta última, bastante similar entre todos, no que diz respeito aos mecanismos e estratégias para evocar e desenvolver a expressividade: interfaces diferentes (instrumentos diferentes), pensamentos similares.

No entanto, minha busca não se resumia somente a um conteúdo relativo à expressividade. Acredito que o fio condutor desta jornada sempre foi o meu anseio em ouvir “a voz da experiência”. Ouvir o que tem a dizer estes músicos experts no seu poder de alcance através do discurso musical, excepcionais em sua sensibilidade e sabedoria.

Assim, nestes ambientes, tive a oportunidade e o privilégio de assistir não só aulas, mas também performances, de importantes músicos como Arnaldo Cohen, Maria João Pires, Albrecht Meyer, Antonio Menezes, Nelson Freire, Geneviève Letàng, Rita Costanzi, Isabelle Moretti, entre tantos outros. Nessas experiências, eram muito presentes as similaridades entre os discursos vindos destes músicos a respeito da expressividade na performance. Por vezes, pareciam que diziam a mesma coisa, com palavras diferentes. Isso despertou em mim uma necessidade de compreender melhor por que esses discursos eram tão próximos, mesmo vindos de pessoas de contextos diversos.

Foi a partir destas e de outras experiências similares que o termo expressividade musical se tornou uma constante instigadora na minha trajetória musical, desde a mera indicação na partitura de *expressivo*, até o complexo de ideias que permitem a “mágica” da música acontecer através da performance musical expressiva.

Assim, durante a minha vida musical, o momento em que sinto a maior alegria e realização é aquele em que estou no palco, o momento da performance. Sempre tive a sensação de que a expressividade, os sentimentos, o discurso musical através das sonoridades variam ou mudam radicalmente quando tocamos uma mesma música, por exemplo, em situações distintas e com diferentes propósitos. Essa sensação é tão forte e vívida que mesmo quando não estou assistindo determinado músico ao vivo, mesmo quando estou apenas ouvindo uma gravação, parece possível entender o que aquele músico está transmitindo, sendo possível imaginar que gestos, que expressões, juntamente com as técnicas empregadas, reforçam a expressividade ou mesmo criam uma identidade para aquela pessoa que está tocando.

As intenções musicais parecem que vão sempre além do que está escrito na partitura, mesmo quando esta se apresenta bastante detalhista ao orientar o músico em como deve proceder para criar o sentido musical desejado pelo compositor, parece que sempre existe alguma coisa a mais que se torna necessária ao intérprete para dar vida ao que está escrito, para que se torne expressivo musicalmente. São estes aspectos “a mais” que suponho, tornar cada musicista único na sua maneira de expressar.

Se essa intenção (consciente ou não) de quem toca a música é algo que pode influenciar profundamente a expressividade musical, sempre busquei descobrir como é possível obter controle sobre o que esse discurso musical, sobre quais são os aspectos necessários para construir significados com a música, quais são os aspectos envolvidos na construção de uma performance musical expressiva, ou melhor, o que se compreende por expressividade em música, e qual o seu papel na performance musical.

### **Problematização.**

As interrogações iniciais de uma pesquisa, segundo Lavelle e Dione (1999), vêm de nossas experiências, que são uma mistura de conhecimentos e valores. A partir do momento em que buscamos conhecer os fatos brutos sobre uma determinada realidade, menos ela se tornará estranha e mais instrumentalizados estaremos para vê-la, examiná-

la, questioná-la e aprender com ela. Deste modo, parece-me conveniente para o entendimento deste trabalho de pesquisa, descrever o caminho percorrido para chegar ao objeto de estudo, sob qual perspectiva e que questões o cercam.

Laville e Dione (1999) consideram que os conceitos são ferramentas insubstituíveis para se investigar, conhecer e conseqüentemente, questionar. Os conceitos atribuem uma identidade para uma área do conhecimento indicando seus objetos de estudo. No contexto deste trabalho, a área em questão é a Performance Musical, que se apresenta como uma área de pesquisa em franca expansão no Brasil (RAY e BORÉM, 2012).

Em uma perspectiva mais geral, a pesquisa em música no Brasil apresentou diferentes trajetórias e abordagens. A princípio, o viés técnico e objetivo foi privilegiado, e a influência das abordagens quantitativas foram decisivas para o estabelecimento da música enquanto área de conhecimento. Em uma segunda etapa, as abordagens qualitativas conseguiram espaço e aceitação na academia.

A performance musical possui uma natureza interdisciplinar salientada pelas pesquisas neste campo, onde compreende-se que este é um fenômeno composto por diferentes elementos que estão sujeitos a influência de variados aspectos, momentos e contextos. Um dos elementos que compõe o processo de construção/preparação da performance musical, e do ato em si, é a Expressividade Musical. Deste modo, considerando a expressividade musical como o objeto central deste trabalho de pesquisa, resta delimitar em que contexto este objeto será explorado, sob qual ponto de vista e que questões são relevantes de serem compreendidas neste cenário.

Ao considerar minha experiência pessoal, o contato com instrumentistas de diferentes áreas e uma revisão de literatura prévia, três foram os aspectos iniciais, ou constatações, que impulsionaram esta pesquisa e delinearam os objetivos desta investigação: 1) a relação entre intencionalidade, meios de execução e comunicabilidade como fatores que podem desencadear a expressividade musical; 2) constatação de uma demanda por expressividade musical observada tanto perspectiva do público quanto na necessidade que músicos apresentam em desenvolver habilidades, mecanismos e estratégias para construir a própria expressão musical através de seus instrumentos e 3) diferentes contextos instrumentais trazem suas próprias especificidades na elaboração e execução de estratégias de desenvolvimento da expressividade musical.

Esta necessidade expressiva tem sido explorada em pesquisas que buscam compreender o que é e como se dá essa expressividade musical em contextos específicos de instrumentos diferentes. Portanto, partindo destes três aspectos mencionados, a presente pesquisa investiga como se dá o processo de desenvolvimento dessa expressividade na construção/preparação da performance do ponto de vista de harpistas experts e seu contexto.

### **Questões**

Delineado o campo de pesquisa (performance musical), o objeto a ser investigado (Expressividade musical) na perspectiva do sujeito (o harpista expert), e seu contexto (preparação/construção da performance) o que este trabalho de pesquisa busca compreender são duas questões principais:

1. O que é expressividade em música na concepção destes harpistas?
2. Como estes harpistas desenvolvem essa expressividade na construção/preparação de suas performances?

Por consequência destes questionamentos centrais, as seguintes questões secundárias se tornam relevantes:

- a) Qual a relação entre concepções e estratégias adotadas por harpistas na construção da expressividade no processo de interpretação e preparação de suas performances?
- b) Quando e de que maneira a expressividade se integra na construção da interpretação de uma obra na preparação para a performance desta?
- c) Quais são as especificidades da harpa neste processo?

### **Objetivo geral**

Compreender de que maneira a expressividade se apresenta na construção da performance musical de harpistas experts através da articulação entre suas concepções e as estratégias adotadas para o desenvolvimento da expressividade na preparação de suas performances. Este objetivo se torna acessível através de uma abordagem qualitativa

orientada principalmente na psicologia cognitiva, articulando o discurso dos harpistas participantes com a literatura específica de referência deste trabalho.

### **Objetivos específicos**

Com o propósito de atingir o objetivo geral determinado, os seguintes objetivos específicos foram delineados:

1. Identificar concepções dos harpistas participantes sobre expressividade musical;
2. Identificar características e elementos que influenciam a construção da expressividade na harpa;
3. Verificar o uso de habilidades específicas e estratégias para a construção da expressividade na prática musical dos harpistas participantes;
4. Levantar apontamentos que contribuam para a construção da expressividade musical do harpista através da articulação reflexiva entre o discurso dos harpistas participantes e a literatura.

### **Justificativa**

As pesquisas em performance musical, durante um longo período, se concentraram largamente na análise do produto artístico: obras musicais e suas performances; e seus registros: partituras e gravações em áudio e vídeo. Esta realidade é um reflexo de um olhar sobre processo artístico e criativo musical onde o produto e o sujeito vinculado a este produto estão posicionados como objetos da investigação. A partir do momento em que compositores e performers enquanto *insiders* do processo artístico e criativo musical cotidiano e contínuo se apresentam como pesquisadores e voltam o foco para a performance, são levantadas novas questões, diferentes de questões levantadas num viés ligado à musicologia tradicional, por exemplo.

Ao levar em consideração esta inversão no paradigma da pesquisa em música neste trabalho, a escolha do foco no processo de construção para estudar a expressividade musical na prática do harpista parte diretamente do fato de que eu, como pesquisadora, me encontro como *insider*. Uma vez que me apresento em contato direto

com o processo artístico e criativo musical através da minha prática musical diária, e da minha identidade como harpista, não seria possível separar meu papel como pesquisadora do meu papel como musicista, condição esta, arraigada a minha identidade musical.

Deste modo, a escolha deste contexto se justifica pela minha trajetória, pelos questionamentos instigados pela minha própria experiência enquanto harpista e pelo meu anseio em construir minha própria identidade como harpista, na minha atual vida profissional, onde a construção da expressividade musical se tornou um elemento chave e de constante busca no meu processo de desenvolvimento e aprendizagem da harpa.

Como *insider*, é pertinente ressaltar a questão do distanciamento necessário ao meu olhar como pesquisadora. Este distanciamento acontece quando crenças são confrontadas com outros olhares sobre o mesmo objeto, através da literatura e da contribuição de harpistas considerados experts participantes desta pesquisa. Na prática, este distanciamento se realiza principalmente por meio das técnicas de obtenção e análise dos dados, quanto ao rigor na coleta e à transcrição das entrevistas com estes harpistas, no processo de categorização dos discursos e no diálogo com a literatura teórica específica.

Deste modo, é considerado como parte fundamental deste trabalho de pesquisa, o conhecimento e o registro do pensamento *insider* destes harpistas experts como forma de levantar e promover apontamentos que contribuam para a construção da expressividade musical através da articulação reflexiva entre a literatura e o discurso advindo da experiência e da prática dos participantes. Em consequência, conhecer, descrever, identificar concepções e características de expressividade importantes do contexto harpístico, bem como identificar habilidades e estratégias, se tornam importantes para a geração de conhecimento específico sobre como otimizar o desenvolvimento expressivo no processo de construção de uma interpretação e sua performance.

Partindo destes apontamentos, esta pesquisa nasce da necessidade de compreender e registrar os processos (cognitivos e metacognitivos) de construção da performance do harpista que almeja um resultado expressivo musical de alto nível. Além de contribuir para o desenvolvimento da pesquisa em performance musical no contexto da harpa no Brasil, os resultados dessa pesquisa trazem implicações que podem ser consideradas relevantes ao ensino e aprendizagem da performance musical do harpista. Também é importante ressaltar que esta pode ser uma das primeiras



pesquisas do gênero especificamente voltada para o contexto do harpista no Brasil, o que é não só inovador e pertinente como abre portas para que outros harpistas tenham a possibilidade de realizar pesquisas relativas à sua prática na área de performance musical em uma pós-graduação no Brasil.

### **Estrutura do Trabalho**

Este trabalho de pesquisa se encontra dividido em três capítulos: 1) Revisão de literatura e Referencial teórico, 2) Metodologia e 3) Resultados. As Conclusões, assim como a Introdução, não se definem como capítulos, mas como espaços de reflexão e estruturação dos questionamentos levantados e dos conhecimentos gerados por esta pesquisa.

O primeiro capítulo apresenta uma revisão de literatura e referencial teórico desta pesquisa. A revisão de literatura intitulada “Expressividade e Performance Musical: contextos e abordagens” está subdividida em duas seções. A primeira seção explora o campo da pesquisa em performance musical, buscando conceitos que a definem e caracteriza como uma área de estudos interdisciplinar, porém específica, nas questões, abordagens e conhecimentos que a identificam. A segunda parte da revisão começa a direcionar o foco para a expressividade musical como objeto de estudo tradicional da performance musical, traçando um “estado da arte” sobre como este objeto tem sido abordado dentro dos estudos em performance musical.

O referencial teórico é apresentado sob o título “Expressividade Musical: natureza, expertise e cognição” e está subdividido em quatro seções. A primeira seção busca compreender a natureza do fenômeno expressivo musical levantando teorias e modelos, onde a característica multidimensional é enfatizada. Ao considerar a multidimensionalidade do fenômeno expressivo musical, observou-se que grande parte dos autores utiliza uma gama de conceitos para explicar a natureza do fenômeno, o que dificulta a criação de definições e conceitos fechados a respeito. Dadas às características subjetiva e multidimensional da expressividade musical, a segunda seção busca identificar a expressividade como um construto, apoiando a utilização deste termo como sendo adequado para compreender o fenômeno da expressividade musical numa perspectiva da psicologia da música. Assim, a terceira seção se debruça sobre os aspectos cognitivos e metacognitivos na construção da expressividade, identificando-a como um elemento da expertise musical. A quarta seção apresenta um quadro síntese

dos temas abordados e os respectivos autores considerados como referência teórica para as discussões e reflexões propostas na análise dos dados e conclusões desta pesquisa.

O segundo capítulo trata da metodologia e está dividido em duas partes: 1) Introdução e 2) Procedimentos de análise. A primeira parte deste capítulo intitulada “Introdução”, apresenta uma pequena revisão sobre métodos e abordagens de investigação na área da performance musical, apontando a abordagem qualitativa como pertinente à presente pesquisa. Partindo desta pequena introdução, vemos na sequência, cinco seções.

A primeira seção, intitulada “Performance musical na perspectiva do performer”, busca posicionar este trabalho de pesquisa na perspectiva do performer (o harpista) como forma de introduzir e justificar a escolha da abordagem metodológica, ferramentas de coleta e tratamento dos dados utilizados, onde a análise de conteúdo se mostra como coerente com os objetivos almejados, por evidenciar o discurso reflexivo sobre sua prática musical com foco na construção da expressividade musical. Deste modo, as quatro seções seguintes compreendem o detalhamento dos recursos metodológicos empregados na coleta, tratamento e análise dos dados, bem como caracterizando e justificando a escolha dos sujeitos e da abordagem proposta. Estas seções se apresentam na seguinte sequência: Entrevistas; Participantes da pesquisa; Roteiro, pilotagem e coleta de dados; Análise de Conteúdo.

A segunda parte deste capítulo, intitulada “Procedimentos de análise”, busca detalhar os procedimentos analíticos específicos aplicados sobre os dados desta pesquisa apresentando-se em duas seções: Pré-análise e Formação das categorias gerais de análise.

O terceiro capítulo aborda os resultados divididos em duas partes, que se relacionam diretamente às duas categorias gerais que foram delineadas a partir da análise dos dados: 1) “A Expressividade Musical na concepção de Harpistas”, que aborda as concepções sobre a natureza da expressividade, características de expressividade e importância deste fenômeno na performance musical; 2) “A construção da expressividade musical na Harpa”, que apresenta os dados levantados em cinco seções que abordam respectivamente: características da harpa e implicações para a expressividade musical do harpista, processo de construção da performance com foco na expressividade, recursos e estratégias para a expressividade, a fase de preparação para a performance e, com base no diálogo entre o discurso dos harpistas, a literatura referenciada na psicologia da música e reflexões, um modelo sobre o processo de

construção da expressividade musical fundamentado em conceitos da psicologia cognitiva.

A discussão em cada uma das categorias e suas subdivisões se organiza apresentando uma pequena introdução da temática abordada, que é exemplificada com trechos das falas dos participantes. Estes exemplos serão comparados e discutidos com a literatura específica selecionada, para a compreensão do discurso dos participantes sobre as temáticas levantadas nas categorias de análise. Em seguida, são apresentadas reflexões em torno do assunto discutido com o intuito de facilitar o processo de inferência que apresentará seus resultados no espaço reservado às conclusões deste trabalho, onde ocorre uma síntese dos resultados apresentados e apontamentos sobre aplicação do conhecimento gerado e possibilidades de aprofundamento e continuação deste trabalho de pesquisa.

## CAPÍTULO I

### 1. Expressividade e Performance Musical: contextos e abordagens.

#### 1.1 A pesquisa em performance musical.

Ao estudar a Expressividade musical no contexto da performance musical torna-se fundamental observar que esta pode ser vista sob diferentes perspectivas, considerando os diferentes atores envolvidos. A performance musical como área de pesquisa e objeto de investigação pode ser compreendida, em termos mais amplos, como um fenômeno que considera um sistema de comunicação que envolve o compositor, o ouvinte, o performer e o sinal acústico que pode ser transformado em idéias, conceitos e sentimentos (GERLING e SOUZA, 2000). Atribui-se também à performance musical uma perspectiva de ação mais interdisciplinar onde se encontra ampla abrangência cognitiva, ocorrendo na ação executória uma interação entre outras áreas do conhecimento sob condições múltiplas (LIMA, APRO e CARVALHO, 2006).

A desconstrução da idéia de que a performance é uma atividade subordinada que fica à margem em detrimento da “reprodução da música”, trouxe um outro olhar sobre a figura do músico (performer). Segundo Cook (2006) “Compreender música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irreduzivelmente social, mesmo quando apenas um indivíduo está envolvido.” (2006, p.11)

Enfatizar esta dimensão irreduzivelmente social da performance de que fala Nicholas Cook, não significa negar o papel da obra do compositor, mas apenas constatar que existem implicações para o nosso entendimento do que vem a ser essa obra. Esta última observação, segundo Cook, deriva sua força do grau em que esta “prática manifestadamente social da música tem sido conceituada em termos de uma comunicação direta e privada entre compositor para o ouvinte” (2006, p.11).

Assim, a construção do conceito de obra musical numa perspectiva histórica da Música Ocidental de acordo com Cook (2006) é o de que não é possível ignorar a existência da obra (quem toca, não toca simplesmente, toca “algo”), mas é o valor que se atrela a este algo durante os processos de performance e recepção. Deste modo, “a arte da performance habita a zona da livre escolha que se estabelece dentro e ao redor da obra grafada” (2006, p.10), e ainda assim nenhuma performance exaure todas as

possibilidades de uma obra musical, podendo então ser compreendida como um “subconjunto de um universo mais amplo de possibilidades.” (2006, p.10)

Levando em conta essas considerações sobre o que a performance musical pode representar, torna-se evidente o seu caráter de ação, sem desconsiderar todos os aspectos envolvidos no antes (interpretação, preparação) e no depois dessa ação (percepção, recepção). Estes apontamentos trazem uma luz a dois personagens que nem sempre estiveram no foco das discussões sobre o fenômeno musical: quem executa/expressa a música e quem ouve/sente a música, ou seja, o performer e o público.

A articulação entre a noção de comunicabilidade da música e recepção na relação entre aspectos de intencionalidade do músico na performance e a recepção desta pelo público, ainda aguarda por um maior número de investigações, como afirma Clarke (2002):

Em um tempo em que a dominância da partitura nos escritos sobre música é cada vez mais questionada, e performances e gravações estão se tornando muito mais comuns como objetos de estudo, nós sabemos mais sobre o que pode ser medido em performances e gravações, mas ainda muito pouco sobre o que os ouvintes de todos os tipos realmente escutam nelas. (CLARKE, 2002, p.195)<sup>1</sup>

Ainda que, de acordo com Clarke, a experiência musical vista da perspectiva do ouvinte permaneça um pouco obscura no que tange a compreensão daquilo que está sendo transmitido, também a pesquisa voltada para o desvendamento dos processos que ocorrem na performance do ponto de vista do performer carecem de novas abordagens e novos parâmetros para seu aprofundamento.

De acordo com Clarke (2002), uma parte substancial da pesquisa na área da psicologia da performance musical tem focado em questões de interpretação e expressão da música. Esta tendência de enfoque na interpretação e na expressão nestas pesquisas, entre outras possibilidades, nasce de uma necessidade expressiva observada por aqueles que tocam e aqueles que ouvem a música, por exemplo, em uma situação de concerto. Do ponto de vista do público, Clarke (2002) considera que existe uma expectativa para que o artista “anime a música”, dê uma vida que vá além do que é expressamente previsto pela notação padrão ou auditivamente transmitida, em outras palavras, para que seja expressivo. Juslin (2003) corrobora esta idéia dizendo: “Uma expressão emocional

---

<sup>1</sup> “At a time when the dominance of the score in writing about music is increasingly questioned, and performances and recordings are becoming much more common as the object of study, we know more about what can be measured in performances and recordings, but still very little about what listeners of all kinds actually hear in them.” (CLARKE, 2002, p.195)

convicente é sempre desejada, ou mesmo esperada, de atores e músicos”<sup>2</sup> (2003, p.770).

Esta demanda por expressividade nas performances musicais conduz músicos e pesquisadores (sobretudo aqueles que desenvolvem trabalhos sob a perspectiva da psicologia cognitiva) a investigarem o papel da expressividade e a elaborar estratégias para desenvolver a expressividade. Assim sendo, um dos aspectos que motivou a realização desta pesquisa foi: a constatação de uma demanda por expressividade musical observada na necessidade que músicos instrumentistas apresentam em desenvolver habilidades, mecanismos e estratégias para estimular e desenvolver a própria expressão musical através de seus instrumentos.

Essa necessidade de expressão tem sido explorada em pesquisas que buscam compreender o que é essa expressividade musical em contextos específicos de instrumentos diferentes. A presente pesquisa investiga como se dá o processo de construção dessa expressividade do ponto de vista de harpistas e seu contexto.

## 1.2 Expressividade Musical no contexto da pesquisa em performance musical.

A pesquisa sobre expressividade em música, de acordo com Benetti (2013), passou por diferentes fases e aspectos de observância. Muitos dos primeiros trabalhos desenvolvidos no início do século XX eram voltados para a compreensão do comportamento dos músicos durante a execução e, especialmente, aos aspectos relacionados ao ritmo. Em consequência desses estudos preliminares, estudos posteriores encontraram discrepâncias entre os dados obtidos de uma performance e o texto musical, considerados “desvios expressivos”. Seguidamente, aspectos ‘multidimensionais’ ao estudo da expressividade estiveram em foco a exemplo de pesquisas na área da semiótica e da psicologia. Por fim, existe uma tendência em desmistificar a expressividade como algo inatingível.

Loureiro (2006) aponta que diferentes aspectos da expressividade musical foram abordados em um grande número de pesquisas quantitativas demonstrando que músicos comunicam ao ouvinte uma “variedade de características da música que eles interpretam a partir de pequenas variações de durações, articulações, intensidades, alturas e timbres” (2006, p.10). As intenções expressivas do intérprete aparecem comumente em suas

---

<sup>2</sup> “A convincing emotional expression is often desired, or even expected, from actors and musicians.”(2003, p.770)

performances através de “desvios” de tempo, dinâmica, articulação e timbre não escritos na partitura e podem variar de acordo com o instrumento. Já a relação entre intenção/expressão do interprete e percepção/compreensão do ouvinte do conteúdo musical expressivo através da performance vem sendo estudada desde a década 30 e posteriormente desenvolvida em variadas pesquisas (quantitativas e qualitativas, ou a combinação dessas duas abordagens) por teóricos como Sloboda, Clarke, Gabriellson e Juslin. (LOUREIRO, 2006)

Por outro lado, Benetti (2013) considera que os resultados dos trabalhos empíricos relacionados a pesquisas sobre expressividade, ainda que em crescente expansão, têm apresentado resultados pouco atrativos aos instrumentistas, que por muitas vezes demonstram a “tendência a trabalhar com parâmetros isolados, dificuldade em numerar e integrar elementos de forma a suprir as necessidades da performance, e a falta de mecanismos de avaliação dos parâmetros subjetivos”. (2013, p.2)

Apresentados esses autores que buscam definir a performance musical e seu aspecto expressivo como conceito, considero perceptível a presença de apontamentos similares em seus textos que procuram compreender o que é expressividade na performance musical. Em síntese a estas características uma definição de expressividade construída por Benetti me parece bastante clara e abrangente:

(...) a expressividade consiste em um fenômeno de comunicação influenciado pela habilidade do performer em transmitir a mensagem, estrutura, carácter, intenção musical e emoção através de mecanismos de execução que integram uma vasta gama de elementos, desde parâmetros físicos a elementos estéticos. (BENETTI, 2013, p. 10)

Esta definição esta em consonância com três hipóteses levantadas por Sloboda (2005), importante pesquisador na área da psicologia da música, consideradas por ele como direcionadoras da continuação da pesquisa sobre expressividade na performance musical. A primeira hipótese considera que uma das principais funções da música é sugerir ou mediar uma gama de respostas emocionais; a segunda hipótese considera que estruturas da música possuem propriedades particulares perceptíveis que suportam os padrões de expectativa subjacentes a tais emoções; e a terceira acredita que a expressividade na performance musical tem o efeito de fazer com que essas características estruturais se tornem mais proeminentes e, portanto, aumentando a resposta emocional (2005, p.256). Corroborando essas hipóteses de maneira mais sintética, Clarke (2002) concebe que “As propriedades expressivas da performance

especificam qualidades emocionais, bem como características estruturais.”<sup>3</sup> (2002, p.193). Os apontamentos de Clark e Sloboda sobre expressividade na performance musical explicitam os elementos da estrutura musical, intenção e emoção como centrais para o entendimento da expressividade musical na perspectiva da psicologia da música.

Um passo importante para tornar a expressividade musical acessível não só em termos conceituais, mas também em termos práticos para a realização de performances expressivas, é considerar definições sobre o que é expressividade em música e o que ela representa partindo também de um plano mais geral, aquele que reside no imaginário das pessoas, mas que proporciona reflexos impactantes sobre o ensino da música e da performance musical.

Deste modo, para propor uma nova visão baseada na pesquisa atual em expressividade musical, tornou-se pertinente às pesquisas analisar como músicos e pesquisadores tem tradicionalmente conceituado a expressividade musical. Este foi o caminho adotado por Juslin e *et all* (2004) quando analisa concepções de músicos e pesquisadores para chegar no que podemos considerar um resumo deste pensamento, onde o autor propõe 5 mitos sobre a expressividade musical que considera ter um impacto negativo sobre o entendimento do que vem a ser expressividade em música e, especialmente, sobre o ensino da expressividade na educação musical.

O primeiro mito considerado por Juslin é que a “expressividade é comumente considerada uma entidade completamente subjetiva e, por esta razão, não pode ser estudada objetivamente”<sup>4</sup>. Este mito nasce dos muitos escritos sobre expressividade realizados por filósofos, musicólogos e músicos que normalmente atribuem algo de misterioso a cerca da expressividade, orientando a crença de que a expressividade é uma qualidade subjetiva da performance que não é, ou não deveria ser, descrita em termos científicos. Alguns chegam a dizer que, se a expressividade for desmistificada, esta poderá desaparecer. No entanto, Juslin aponta que propriedades acústicas correlatas à expressividade podem ser obtidas e manipuladas nas performances musicais, e que o julgamento dos ouvintes pode ser sistemático e confiantemente relacionado a essas correlações acústicas (2004, p.248), pensamento este que traz a expressividade para um mundo mais palpável, quando identificados os atributos sonoros, visuais e físicos que caracterizam uma performance musical como expressiva.

---

<sup>3</sup> “The expressive properties of performance specify emotional qualities as well as structural features.”(2002, p.193)

<sup>4</sup> “Expressivity is a completely subjective entity that cannot be studied objectively” (2004, p.248)



O segundo mito sobre expressividade aponta que “o músico deve sentir a emoção para conseguir transmitir esta emoção aos ouvintes”<sup>5</sup>. De acordo com Juslin, ainda hoje, esta é uma ideia muito comum entre estudantes e professores de música. Para o autor, focar no “sentir a emoção” pode ajudar o performer a traduzir essa emoção em características sonoras apropriadas de forma mais natural, mas “sentir essa emoção” não garante que a emoção será comunicada aos ouvintes, assim como não é necessário sentir uma emoção específica para comunicar esta mesma emoção com sucesso.

Este mito trata da delicada relação entre intenção, comunicação e percepção do conteúdo musical expressivo, onde Juslin considera que o que instiga o ouvinte a se engajar emocionalmente são as propriedades sonoras da música, mas sem desconsiderar que o aspecto visual da performance (como a expressão facial e a linguagem corporal) pode influenciar a experiência do ouvinte sobre a música. Todavia, estes atributos podem ser expressões dissimuladas ou genuínas, assim como os sons produzidos pelo performer. Deste modo, entende-se que a emoção é comunicada em extensão ao fato de que “propriedades sonoras contêm informação sobre emoção” (2004, p. 249).

O terceiro mito gira em torno da crença de que um “entendimento explícito não é benéfico no aprendizado da expressividade musical”<sup>6</sup>. Parece haver uma concordância geral de que os músicos nem sempre são conscientes sobre os detalhes de como suas intenções expressivas são realizadas na performance. O fato de que alguns músicos considerados experts não pensam de forma consciente sobre como aplicam atributos de expressividade na performance pode levar a conclusão errônea de que um estudante de música, por exemplo, não se beneficia em pensar sobre como aplicar esses atributos. De acordo com Juslin, a noção de que o aprendizado de habilidades expressivas é considerado melhor se permanecer intocado por pensamentos reflexivos é um mal-entendido que permanece no senso comum do ensino da música baseado na tradição e no folclore. Esta colocação pode ser ilustrada com a ideia presente neste senso comum de ligar a expressividade única e exclusivamente a uma questão de “inspiração”, ou como mostrado no segundo mito, sobre ter que ordinariamente sentir a emoção específica para conseguir comunicar esta mesma emoção.

---

<sup>5</sup> “You must feel the emotion in order to convey it to your listeners” (2004, p. 248)

<sup>6</sup> “Explicit understanding is not beneficial to learning expressivity” (2004, p. 249)

O quarto mito apresenta a crença de que as “emoções expressas em música são muito diferentes das emoções do dia a dia”<sup>7</sup>. Apesar da ideia bastante popular entre músicos e outros sobre a música expressar emoções, alguns autores tem argumentado que essas emoções são muito diferentes das emoções da vida cotidiana, sugerindo que a música expressa emoções tão sutis e complexas que não podem ser descritas em palavras por serem inefáveis (2004, p.250). Juslin contrapõe esta ideia dizendo que não é por a música ser um fenômeno difícil de descrever em palavras que isso também irá se aplicar as emoções. Existe um vocabulário vasto para descrever as emoções comuns ao ser humano em diversas situações, que pode ser usado com finalidades práticas de uso e consciência para construir a expressividade para a performance. Como exemplo deste uso, vemos que uma estratégia comum no ensino de habilidades expressivas em música é o uso de metáforas, por considerar que as emoções expressas em música tocam tão profundamente justamente por serem muito similares às emoções do dia a dia, e não por que são diferentes.

Por fim, o quinto e último mito destacado por Juslin e *et all* (2004) a cerca da expressividade musical diz que “as habilidades expressivas não podem ser aprendidas”<sup>8</sup>. Este mito pode ser considerado a síntese dos quatro primeiros que o corroboram. A Considera-se um músico expert aquele que consegue sintetizar habilidades técnicas e expressivas em um alto nível de performance, entretanto, enquanto as habilidades técnicas são sempre vistas como algo que pode ser ensinado, as habilidades expressivas são vistas como instintivas. Ainda que, em algum nível, as habilidades expressivas reflitam sim a sensibilidade emocional do músico durante a performance e, conseqüentemente, seu resultado sonoro, não quer dizer que seja impossível desenvolver habilidades expressivas através de treinamento.

Para Lehman, Sloboda e Woody (2007), performers podem desenvolver interpretações confiáveis e reproduzíveis através da prática deliberada e de estratégias de preparação. Ainda que performances possam parecer “mágicas” aos espectadores, o performer expert (assim como um mágico expert), calcula conscientemente muitos dos efeitos chave que geram a expressividade. Os autores ressaltam ainda que, mesmo que interpretações possam ser reproduzíveis com certo nível de fidelidade, estas estão suscetíveis a mudanças de última hora, melhoramentos e até improvisação (2007, p.87).

---

<sup>7</sup> “Emotions expressed in music are very different from everyday emotions” (2004, p. 250)

<sup>8</sup> “Expressive skills cannot be learned” (2004, p. 251)

## **2. Expressividade Musical: natureza, expertise e cognição.**

### **2.1 Sobre a natureza da Expressividade Musical.**

Primeiramente, antes de apresentar alguns conceitos de expressividade musical, torna-se necessário observar questões envolvidas na tradução dos termos “musical expression” e “musical expressivity/expressiveness”, encontrados na literatura de língua inglesa sobre expressividade musical. Tanto na literatura nacional quanto na internacional de língua inglesa, estes termos possuem o mesmo significado e são usados no mesmo sentido. Desta maneira, este trabalho de pesquisa adota os termos ‘expressão musical’ e ‘expressividade musical’ como sinônimos.

Segundo White (2011) para o verbete do Oxford Companion to Music, o termo ‘expressão’ em música pode denotar tanto as qualidades expressivas de uma performance quanto as qualidades inerentes à obra musical. Em performance, a expressividade é o resultado de uma interação complexa entre uma variedade de dispositivos técnicos discretos e práticas usadas pelo performer como variação da dinâmica, escolha do tempo, rubato, fraseado, articulação, variações no uso do vibrato, mudanças no timbre instrumental ou vocal, movimento corporal, dentre outros dispositivos similares. Expressão pode significar ainda que a performance deve ser investida de emoção, desta maneira, ‘tocar expressivamente’ pode ser considerado sinônimo de ‘tocar com emoção’.

Juslin (2003) considera que a expressividade se refere a um conjunto de qualidades perceptíveis que refletem relações psicológicas entre propriedades objetivas da música e impressões subjetivas do ouvinte, porém, resalta que a expressividade não reside somente nas propriedades acústicas e nem somente na mente do ouvinte, mas ambos os fatores devem ser considerados. Apesar da noção de expressividade ser aceita, para o autor a grande pergunta é: o que a música expressa? Sobre o que a música pode expressar, encontra-se na literatura ideias como, por exemplo, a de que a música pode ser entendida como expressiva de emoções (JUSLIN e LAUKKA, 2003). Após realizar uma cuidadosa revisão de literatura, Juslin sugere que a expressividade na performance musical seria melhor concebida se pensada como um fenômeno multidimensional (2003, p.281), composta por cinco componentes de expressão que o autor coletivamente se refere como o GERMS model, que serão descritos e comentados a seguir:

**G** - *Generative rules* (Regras Gerativas):

O primeiro componente considerado aponta que uma das funções expressivas da performance pode ser comunicar aos ouvintes uma estrutura musical o mais claramente possível. Nesta linha de pesquisa são investigadas as transformações ocorridas entre os valores da partitura na representação cognitiva do performer da hierarquia de uma estrutura musical. Isso significa estudar as variações nas propriedades acústicas como timing, dinâmica e articulação por onde o performer é capaz de tornar claras frases, acentos métricos e estruturas harmônicas. Uma das grandes descobertas foi que as variações de tempo (rubato) têm uma forte tendência a serem determinadas pela estrutura da frase. De acordo com Juslin, este é o aspecto mais bem estudado da expressividade musical.

**E - *Emotional Expression*** (Expressão Emocional):

Uma segunda função da expressividade na performance seria vincular a performance com a expressão de uma emoção particular. De acordo com Juslin uma série de estudos dos anos 90 indica que músicos profissionais<sup>9</sup> são capazes de comunicar emoções distintas em suas performances. Para atingir este objetivo, estes músicos utilizam um grande número de variáveis acústicas. Juslin considera que este é o último aspecto a receber atenção nas pesquisas em performance musical. Isto ocorre por que este fator não opera em um nível explícito, o que normalmente é requerido em estudos empíricos sobre a expressividade. Entretanto, considera que este pode ser um dos fatores mais cruciais no entendimento do fenômeno da expressividade musical, importando tanto aos músicos quanto aos ouvintes.

**R - *Random Variability*** (Variabilidade aleatória ou Variações Flutuantes):

Também considerado um dos aspectos mais bem estudados da expressividade musical são as variações aleatórias ou flutuações aleatórias. É geralmente aceito que a performance musical humana não é completamente controlada por um sistema motor determinístico. A expressão em performance sempre vai ter algumas variações aleatórias, mesmo que sejam pequenas. Estas variações também são conhecidas por “desvios” expressivos que, segundo o autor, podem ocorrer em uma performance de forma intencional ou não.

**M - *Motion principles*** (Princípio de Movimento):

---

<sup>9</sup> Entende-se profissionais por experts.

O quarto aspecto da expressividade na performance apresentado por Juslin é o princípio do movimento, que está vinculado à hipótese bastante comum de que música e movimento tem uma relação muito próxima. Esta ideia se refere aos padrões humanos de movimento. De acordo com Juslin, estes padrões de movimento na performance musical podem ser de dois tipos: o primeiro parte da intencionalidade do performer, consciente ou não, de recriar esses padrões e o segundo se refere aos padrões de variabilidade não intencionais do movimento biológico, que refletem nas limitações anatômicas do corpo em conexão com os aspectos motores exigidos em contextos instrumentais específicos.

O estudo da relação entre música e movimento, especialmente no início da década de 1990, tem sido ampliado e aprofundado em diversas áreas (GABRIELSSON, 2003). No campo da pesquisa em performance musical este estudo investiga em grande parte a relação entre movimentos corporais e gestuais com a estrutura musical construída pelo músico que almeja comunicar o conteúdo expressivo musical, bem como a percepção do público em diversos níveis. (JUCHENIEWICZ, 2008; BROUGHTON e STEVENS, 2009; DAVIDSON, 2012).

Davidson (1999) indica que os movimentos corporais de um instrumentista revelam informações sobre as características estruturais e também sobre a expressividade musical ao argumentar que “os movimentos tem origem na intenção mental de comunicar através da música e não na ideia de ligá-la a um gesto particular” (1999, p.83). Deste modo, os movimentos são parte integrante da componente expressiva da atividade musical, sendo esta expressividade corporal intrinsecamente ligada à técnica instrumental, onde movimentos espontâneos não podem ser desligados e tampouco acrescentados deliberadamente. Muitas vezes, estes movimentos acontecem como reflexos expressivos de ações de execução necessárias à comunicação de uma ideia musical durante a performance.

Refletindo sobre as colocações de Davidson, os movimentos corporais da execução musical expressiva de instrumentistas estão subordinados ao resultado sonoro almejado, assim como, por exemplo, os movimentos corporais da execução expressiva de um bailarino estão subordinados ao resultado visual almejado por este. Deste modo, a técnica do instrumento, ou do bailarino em analogia, pode ser compreendida como um compêndio de ações, baseadas em movimentos de execução corporal que trarão os resultados sonoros almejados do instrumento. Entretanto, os movimentos envolvidos na performance musical expressiva abarcam mais do que somente aqueles relativos à

técnica do instrumento para a produção sonora, gerando a possibilidade, e muitas vezes a necessidade, de construir uma “técnica paralela de expressividade do instrumento”. Esta “técnica” estaria profundamente ligada aos aspectos de intencionalidade e emoção para moldar a produção sonora e comunicar ideias musicais. O desenvolvimento de uma “técnica paralela de expressividade do instrumento” estará condicionado a diversos fatores como por exemplo características de personalidade do músico, fatores fisiológicos, características próprias do instrumento e condições do ambiente da performance.

**S - Stylistic Unexpectedness** (Variações estilísticas inesperadas):

O quinto e último aspecto apontado por Juslin sobre a expressividade na performance se refere ao fato de que as emoções são estimuladas quando as expectativas musicais são de alguma maneira violadas. Esta ideia vem do teórico Leonard Meyer que a partir de suas investigações sugeriu que as variações expressivas na performance musical servem a uma função estética que se baseia em atrasar uma resolução esperada, em outras palavras, criar uma tensão psicológica. Isto pode ocorrer quando o performer se desvia de expectativas estilísticas com referência em convenções performativas em determinadas partes da estrutura musical. De acordo com Juslin, provavelmente este é de longe o aspecto menos pesquisado da expressividade musical, ainda que seja um dos mais importantes para o desenvolvimento de uma interpretação verdadeiramente original.

Karlsson (2008) concorda com a ideia de que a expressividade musical é um fenômeno multidimensional por envolver diferentes fatores como a manifestação da estrutura musical, a expressão de emoção e o caráter de movimento adequado. Porém, Karlsson resalta que uma definição universalmente aceita de expressividade é indescritível (2008, p. 310). Para Clarke (2003) a expressão musical pode ser entendida como a consequência inevitável e insuprimível da compreensão da estrutura musical, como também uma tentativa consciente e deliberada do performer por fazer sua interpretação audível.

Partindo da importância atribuída à expressividade musical nas performances e a percepção desta como meio imprescindível para a comunicação de ideias musicais acessadas por meios sensoriais e emotivos, tornou-se eminente o interesse investigativo pelo o funcionamento e desenvolvimento deste fenômeno em diversas perspectivas: psicológica cognitiva, teórica, filosófica, pedagógica, semântica e semiológica, entre

outras. No entanto, nota-se certo receio ou mesmo dificuldade em explicar a natureza do fenômeno com precisão através da elaboração de conceitos de expressividade musical ou mesmo de teorias da expressividade musical.

Observa-se também que esta multidimensionalidade do fenômeno tem levado a pesquisa na área a abordar seus aspectos (interfaces) separadamente e em focos bem específicos, com o intuito de enriquecer o conhecimento sobre cada interface do fenômeno. Os resultados destas pesquisas contribuem com o trabalho de pesquisadores que buscam a construção e o aprimoramento de teorias e modelos sobre a expressividade musical: como ilustrado anteriormente com o modelo proposto por Juslin (2003), onde cada uma das cinco categorias levantadas através da análise da produção acadêmica sobre a expressividade musical e suas interfaces foi sintetizada nestas cinco frentes de pesquisa. Estes cinco elementos foram assim configurados por refletirem características determinantes deste fenômeno.

Ao utilizar o modelo de Juslin como referência desta pesquisa, tornou-se importante resaltar que estes cinco elementos podem ser observados de diferentes perspectivas se levarmos em conta os fatores que podem influenciar a expressividade musical, que podem ser vistos de acordo com o contexto. Então, cada um dos elementos pode ser explorado em pesquisas do ponto de vista de alguns fatores como a obra, o instrumento em questão, na perspectiva do músico, ou do ouvinte ou do ambiente da performance. A proposta deste trabalho é relacionar os elementos que compõe as principais características do fenômeno expressivo com a prática do harpista no processo de construção da expressividade na interpretação para a performance. Portanto, este trabalho enfatiza a perspectiva do harpista sobre a expressividade através do seu discurso reflexivo sobre a prática. Na figura 1, vemos o modelo de Juslin (2003) ilustrado, que mostra os elementos propostos e sua relação com os fatores que podem influenciar a expressividade que se refere ao ponto de vista do performer, neste caso, o harpista.

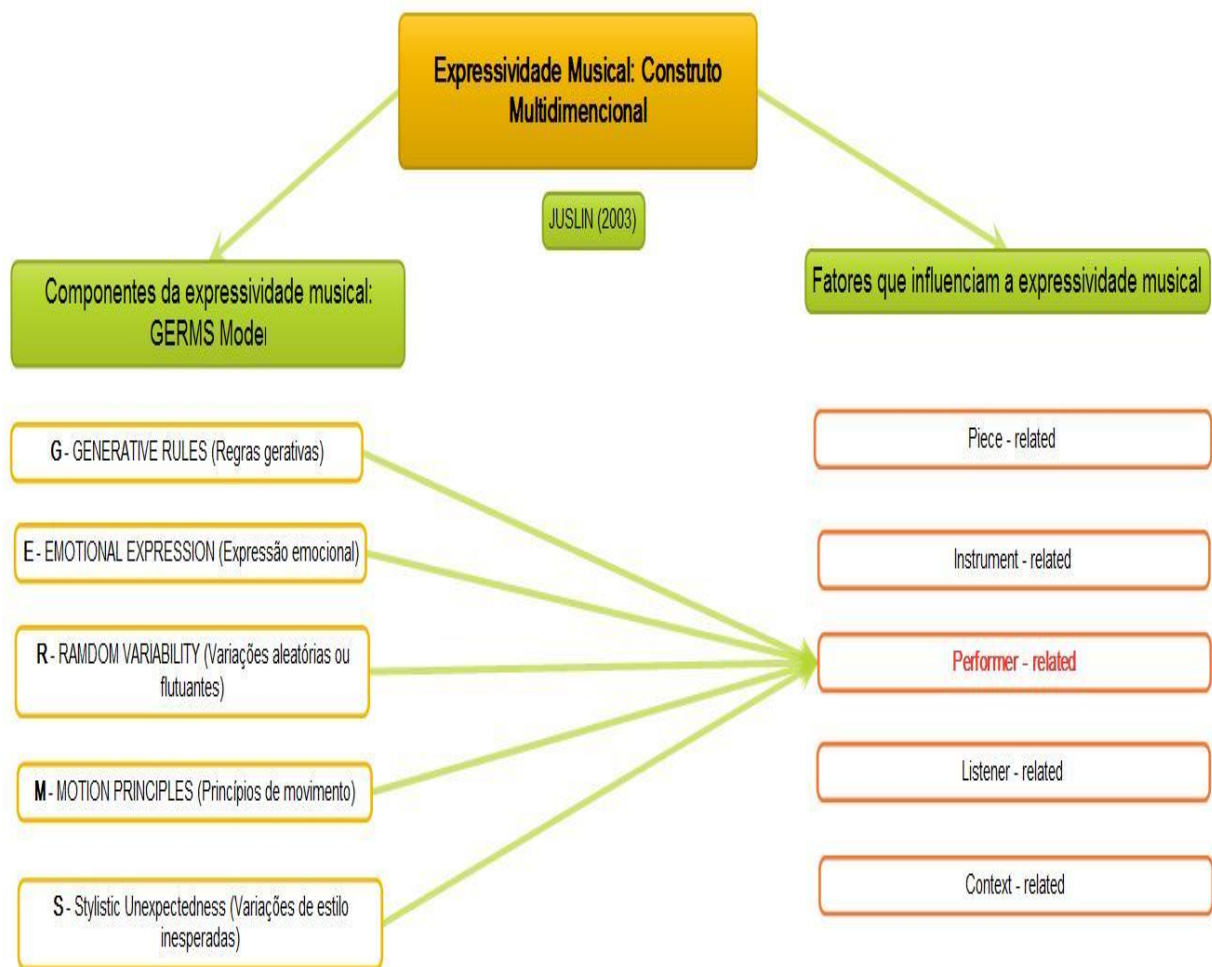


Figura 1: Mapa Expressividade Construto

## 2.2 Expressividade Musical: Conceito, teoria ou construto?

Dada à natureza multidimensional do fenômeno expressivo musical, pesquisadores tem abordado este fenômeno apresentando construtos para explicar a expressividade em lugar de propor definições e conceitos fechados a respeito. Assim, este trabalho de pesquisa propõe identificar e caracterizar o termo expressividade musical como um construto baseado na psicologia cognitiva, onde a ideia de multidimensionalidade do fenômeno expressivo apresentada por Juslin (2003) apresenta-se como referência.

Deste modo, tornou-se uma necessidade deste trabalho descrever a maneira como os conceitos e definições apresentados de expressividade musical são construídos.



Por consequência, tornou-se indispensável diferenciar os significados de conceito, teoria e construto para apoiar a utilização deste último como um caminho possível para melhor compreender a natureza do fenômeno expressivo musical quando este é descrito em forma de propostas conceituais pela literatura.

Segundo Laville e Dione (1999, p.91) os conceitos são “representações mentais de um conjunto de realidades em função de suas características comuns essenciais.” Os autores consideram que os conceitos úteis em pesquisa são aqueles que representam realidades mais abstratas. Dessa forma, todas as disciplinas possuem alguns conceitos que marcam sua identidade e indicam seus objetos de estudos. Podemos considerar aqui, por exemplo, que a expressividade musical aparece como objeto de estudo característico das práticas interpretativas e da performance musical ainda que seu conceito esteja em processo de construção.

Já as teorias, assim como os conceitos, provêm de generalizações das conclusões ou das interpretações. Porém, a teoria científica apresenta uma forma de grande envergadura. Ela é uma explicação geral de um conjunto de fenômenos e geralmente é fruto de pesquisas e observações metodicamente analisadas (LAVILLE e DIONE, 1999).

O construto, por sua vez, é um termo largamente usado na área de psicologia para designar qualquer conceito psicológico complexo. De acordo com o Oxford Dictionaries<sup>10</sup> o construto é uma ideia ou teoria que contém vários elementos conceituais e é tipicamente considerado subjetivo. Binning (2015) considera o termo construto, também conhecido como construto hipotético ou construto psicológico, como uma ferramenta que facilita a compreensão do comportamento humano em psicologia. De acordo com o autor, todas as ciências são construídas sobre sistemas de construtos e suas inter-relações. As ciências naturais usam construtos como gravidade, temperatura, aquecimento global. Da mesma forma, as ciências do comportamento usam construtos como consciência, inteligência, auto-estima, por exemplo. Segundo o Glossário de psicologia Alledog<sup>11</sup> um construto não pode ser medido pela sua altura, medida ou peso por que construtos não são materiais concretos no mundo visível.

---

<sup>10</sup> Ver em referências.

<sup>11</sup> Ver em referências.

Ainda nos dias de hoje observa-se certo receio, que algumas vezes parece limitar a pesquisa, em se abordar temas subjetivos como a expressividade musical não só na área de música como um todo, mas em toda a área de humanidades. No que diz respeito às áreas artísticas, isso incluindo a música, as questões mais subjetivas ainda sofrem com abordagens que muitas vezes não privilegiam ou não levam a uma reflexão profunda que possibilite a criação de conceitos e teorias a respeito destes fenômenos subjetivos.

A utilização de tão variados termos e conceitos para descrever o fenômeno da expressividade musical reforçam sua característica multidimensional apontada por Juslin (2003). Outro ponto que corrobora esse caráter multidimensional é a necessidade observada por pesquisadores em abordar cada uma das interfaces separadamente, para realizar os levantamentos, aprofundamentos e ponderações necessários para contribuições consistentes no estudo da expressividade em diversas perspectivas.

Considerar a gama de conceitos necessários para descrever e delinear o fenômeno da expressividade musical exemplificadas pelas propostas conceituais apresentadas, ou mesmo para propor um conceito ou uma teoria para o fenômeno, mostra como a expressividade musical é um conceito que pode ser considerado complexo. Se concebermos a expressividade numa perspectiva psicológica cognitiva, esta se assemelha ao que na área da psicologia se considera como um construto. Exemplos de construtos consideram processos cognitivos, inteligências, a personalidade. Estes são considerados construtos por compreenderem vários elementos conceituais e, assim como a expressividade musical, por serem considerados fenômenos tipicamente subjetivos (FERIGATO e FREIRE, 2014).

De acordo com esta realidade, poucos pesquisadores se arriscam a afirmar uma definição fechada sobre o termo Expressividade Musical na performance de músicos intérpretes. O que se encontra em grande variedade são ideias a cerca do que é e como se dá a expressividade musical na performance. Estes pesquisadores apresentam em sua maioria o que podemos identificar como construtos de expressividade musical.

Identificar e caracterizar a expressividade musical como um construto foi a possibilidade encontrada por este trabalho de pesquisa para clarear e organizar o estudo sobre este fenômeno característico nos estudos das práticas interpretativas e da performance musical como um todo. Compreender a expressividade musical como um

construto facilitou a continuidade desta pesquisa, tornando o conhecimento sobre este fenômeno mais acessível organizacional e intelectualmente.

### 2.3 Cognição e metacognição na construção da expressividade como elemento da expertise musical.

A área da psicologia da música tem feito grandes esforços em estudar a performance musical sob diversas perspectivas. A abordagem da psicologia cognitiva sobre o fazer musical apresenta-se como relevante quando se pretende investigar como os músicos atingem e mantêm um nível de expertise em sua prática. Deste modo, a expertise musical pode ser considerada como um dos aspectos mais estudados na pesquisa em performance musical.

De acordo com Matlin (2004), uma pessoa com perícia (ou expert) demonstra um desempenho excepcional e constante em tarefas representativas em determinada área de domínio. A questão do contexto onde a expertise é desenvolvida é importante para entendermos que uma pessoa expert não é mais inteligente, ou mais esperta, do que outras pessoas. O expert é um perito, um especialista sobre um domínio específico.

Também é importante destacar o fato de que não se adquire perícia facilmente. Segundo a maioria dos psicólogos cognitivos, leva-se pelo menos 10 anos de treino intensivo para adquirir expertise em uma área específica, ou como chamam Chaffin e Lemieux (2004): a “regra dos 10 anos”. Lehman e Ericsson (*apud*. MATLIN, 2004, p.245) calcularam em um grupo de músicos experts que estes haviam dedicado mais de 10.000 horas ao treino formal. De acordo com estes autores, para um treinamento ser considerado eficaz, este deve exigir tarefas desafiadoras, um treinador hábil, um feedback útil e oportunidades adequadas para corrigir erros.

Uma característica importante de uma pessoa expert está na capacidade desenvolvida para a resolução de problemas na sua área de domínio, que nada mais é do que o emprego de estratégias para se atingir uma meta onde a solução pode não ser óbvia. Para Matlin (2004), a eficiência demonstrada por um expert na resolução de problemas parte especialmente dos seguintes pontos: a) da Base de conhecimentos, que podemos considerar como a bagagem adquirida através do treino e da experiência, b) a Memória, que quando desenvolvida a um nível de expertise pode acessar “pistas de recuperação a partir de sua memória regular de trabalho de curto prazo a fim de acessar um conjunto grande e estável de informações na memória de longo prazo” (2004, p. 245), e c) da Representação, onde os novatos, por exemplo, se concentram em

características superficiais de um problema gerando representações ingênuas, enquanto os experts são capazes de construir com mais destreza representações físicas sobre ideias abstratas. Estes se concentram especialmente nas características estruturais do problema, sendo mais propensos a usar imagens mentais ou diagramas apropriados que tendem a facilitar a resolução do problema.

É possível observar uma relação mais direta deste último fator com o processo de interpretação musical com foco na expressividade, pois é através da capacidade de representar ideias abstratas que músicos experts conseguem transmitir características estruturais da obra com mais clareza, determinando que propriedades acústicas podem ser utilizadas para destacar determinadas ideias musicais propostas pela obra, ou seja, para tornar a performance desta obra expressiva.

Vemos então que a expertise está intimamente ligada à elaboração de estratégias para a solução de problemas na área específica de perícia. Esta competência é desenvolvida com base na experiência adquirida no decorrer do processo de aquisição das habilidades cognitivas exigidas no contexto determinado. De acordo com Matlin, a resolução eficiente de problemas apresentada pelos experts considera três características importantes: 1) o emprego de uma abordagem heurística de meios e fins: onde o expert geralmente divide o problema em diversos subproblemas (ou etapas) que podem ser resolvidos em uma ordem específica a depender dos objetivos, ou seja, a estruturação de um plano antes de iniciar o trabalho, 2) uma elaboração mais cuidadosa em relação ao estado inicial do problema: por terem uma base de conhecimentos mais extensa, os experts conseguem ter uma visão mais ampla do problema e assim são mais meticolosos na identificação de fatores prioritários que organizem a estratégia de resolução, proporcionando-lhes velocidade e exatidão, e 3) Habilidades metacognitivas: especialmente a auto regulação.

Na figura 2, são ilustradas através de um mapa, as relações propostas a cerca da identificação da expressividade como elemento da expertise de músicos performers e os elementos que compõe a expertise, evidenciando a ligação conceitual entre cognição e habilidades específicas (recursos) utilizados no processo de construção de uma interpretação expressiva, e a ligação entre metacognição e estratégias para a resolução de problemas (que neste contexto, o problema pode ser considerado como a própria interpretação):



Figura 2: Expressividade, Expertise e Cognição

Determinadas pesquisas em performance musical (ERICSSON e *et all*, 1993; ZIMMERMAN, 2000; SLOBODA e *et all*, 1996) mostram que é característico ao músico expert uma busca constante por refletir e pensar sobre a sua prática com intuito de atingir e manter uma performance de alto nível, desenvolvendo diversas estratégias para aprimorar suas habilidades através da prática deliberada e da auto regulação, que são processos metacognitivos fundamentais na prática instrumental. Para Davidson (2002):

A expertise musical envolve alto nível de refinamento da atividade tanto mental quanto física a um grau onde a relação entre a informação guardada na memória, os planejamentos mentais e esquemas que organizam esta memória, pensamentos associados e ações físicas se tornam completamente automáticos e fluentes. (DAVIDSON, 2002, 144)<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> “musical expertise involves high-level refinement of both mental and physical activity to such a degree that the relationship between the information stored in memory, the mental plans and schemes which organize these memories, and associated thoughts and physical actions becomes completely automatic and fluent” (DAVIDSON, 2002, 144).

No processo de preparação para a performance com foco na expressividade, o apontamento de Davidson nos ajuda a identificar na prática de músicos experts o uso de estratégias que envolvem organização e planejamento mentais, pensamentos associados e ações físicas como fatores que dão suporte a coordenação das ações para que se tornem fluentes e coerentes com as intenções musicais.

Na figura 2, apresenta-se um pequeno quadro conceitual com as definições de Matlin (2004) para cognição, metacognição e expertise para orientar as reflexões seguintes:

Cognição	Metacognição	Expertise
é o termo utilizado para as atividades mentais que envolvem a aquisição, o armazenamento, a transformação e o emprego do conhecimento.	é o conhecimento que uma pessoa detém acerca dos próprios processos cognitivos	é o desempenho bastante superior em um conjunto de tarefas de uma dada área de atuação, alcançado pelo treino deliberado durante um período de pelo menos 10 anos.

Figura 3: (Matlin, 2004, p. 334, 336 e 338).

Tendo por base essas definições de Matlin, podemos facilmente associar cognição às habilidades propriamente ditas envolvidas na prática musical. Já a metacognição, por se tratar do conhecimento e consciência das próprias habilidades, está ligada à administração e aplicação dessas habilidades de forma otimizada frente aos objetivos da tarefa a ser realizada, ou seja, a elaboração de estratégias para a resolução de problemas.

De acordo com Livingston (1997) a metacognição tem sido comumente definida como o “pensar sobre o pensar”, no entanto, a metacognição é considerada um construto que aborda a habilidade do ser humano em refletir sobre as suas próprias experiências cognitivas. Matlin (2003) se refere à metacognição como:

O conhecimento que a pessoa tem de seus próprios processos cognitivos, isto é, o conhecimento, a consciência e o controle dos processos cognitivos. Cotidianamente a metacognição pode auxiliar na execução de muitas tarefas, inclusive na seleção de estratégias de memória que sejam mais adequadas para determinadas situações, o que possibilita maior economia de tempo e melhor aprimoramento do conhecimento adquirido. (como citado em Andretta, I. et al., 2010)

O conceito de metacognição apresentado por Matlin mostra que a metacognição é uma habilidade humana que auxilia nas mais diversas tarefas cotidianas através do conhecimento, consciência e controle dos processos cognitivos exigidos por tais tarefas, tornando sua execução mais eficiente frente aos objetivos almejados. Dentro desta gama de tarefas, Flavell (1979) destaca como exemplo que a metacognição é muito importante na execução eficiente de tarefas que envolvam comunicação oral de informação, persuasão oral, compreensão oral, leitura e compreensão, escrita, aquisição de linguagem, atenção, memória, resolução de problemas e variados tipos de autocontrole e autoinstrução (1979, p. 906).

Se compreendermos a música como uma linguagem que se expressa através da performance musical, todas as habilidades cognitivas administradas pela capacidade metacognitiva humana como as apresentadas por Flavell, não surpreendentemente, estão presentes no processo de construção de uma interpretação musical, assim como no desenvolvimento da expertise musical, onde “a prática deliberada é uma atividade auto-regulada na qual o intérprete performer utiliza estratégias metacognitivas para aperfeiçoar a sua arte” (DOMENICI, 2005, p.822).

Marzano e *et all* (1988) considera que os componentes da metacognição podem ser descritos de várias formas: o conhecimento sobre a pessoa (autoconhecimento), tarefa e estratégia; por outro lado observa-se na literatura a ênfase no planejamento, monitoramento e revisão (avaliação) ou ainda dividindo-o em duas partes: o “conhecimento e controle sobre si mesmo” e o “conhecimento e controle sobre o processo”, sendo esta última a abordagem adotada pelo autor.

O “conhecimento e controle sobre si mesmo” envolve aspectos que são apontados por Marzano como o comprometimento em relação à tarefa, a atitude frente à tarefa (aspectos que podem estar ligados a questões motivacionais) e o nível de atenção durante a realização da tarefa (aspecto que pode ser relacionado com a concentração). O “conhecimento e controle sobre o processo” inclui os elementos: planejamento, regulação e avaliação, monitorados antes, durante e depois da realização da tarefa. Este último apontamento é compreendido pela presente pesquisa como a característica cíclica do processo metacognitivo, que se apresenta como um ponto fundamental na abordagem do fenômeno da expressividade musical na performance e na abordagem de músicos experts de modo geral.

Ao último componente da metacognição apresentado, “conhecimento e controle sobre o processo”, são endereçados os tipos de conhecimento importantes em

metacognição de acordo com Marzano (1988): o conhecimento declarativo<sup>13</sup> é aquele considerado factual, ou seja, o conhecimento sobre a natureza do problema, sua definição. No caso desta pesquisa poderia ser comparado com a concepção sobre o fenômeno: *o que* é expressividade. O conhecimento procedimental<sup>14</sup> é aquele que envolve informações sobre as ações necessárias para a realização da tarefa proposta. Aplicado ao contexto desta pesquisa é saber *como* construir a expressividade, o que está ligado ao conhecimento sobre as próprias habilidades, recursos, ferramentas e estratégias. Deste modo, o conhecimento condicional<sup>15</sup> (ou contextual), de acordo com Marzano, se refere ao saber *por que* uma estratégia funciona e quando o uso de uma habilidade ou estratégia é apropriada para determinada tarefa. Saber *por que* uma atitude é importante ou quando uma abordagem na resolução de um problema é melhor ou mais eficiente são exemplos de conhecimento condicional (MARZANO e *et all* 1988, p.14).

Deste modo, a autorregulação é apresentada por Marzano como o monitoramento e controle dos aspectos relativos tanto ao conhecimento sobre si mesmo e ao conhecimento sobre o processo. Entretanto, o autor ressalta que incorporar esses aspectos da metacognição no repertório de conhecimentos específicos de uma área de domínio envolve grande esforço e uma prática significativa em situações contextuais relevantes para esta área específica.

A partir da relação entre metacognição e expertise musical, numa abordagem cognitiva, torna-se pertinente às pesquisas em performance musical acessar, conhecer e estudar estes processos nas várias interfaces envolvidas neste fenômeno em diferentes contextos e perspectivas.

Estes apontamentos clareiam a proposta desta pesquisa quando buscam relacionar aspectos envolvidos na expertise do performer com a metacognição, propondo o foco no discurso reflexivo do performer como meio de acesso aos processos metacognitivos envolvidos na construção da expressividade musical. Assim, a transcrição de entrevistas semi estruturadas com estes músicos considerados experts torna-se uma fonte de dados coerente a este propósito. Estes dados, ao serem tratados, analisados e interpretados através de ferramentas metodológicas adequadas podem gerar boas contribuições às pesquisas em performance musical.

---

<sup>13</sup> Declarative knowledge.

<sup>14</sup> Procedural Knowledge.

<sup>15</sup> Conditional Knowledge.



Como exemplo de pesquisas que lidam com o discurso de músicos experts sobre a própria prática como forma de acesso aos processos cognitivos e metacognitivos envolvidos na construção de performances, considero pertinente destacar alguns trabalhos recentes que utilizam abordagens de predominância qualitativa e que foram realizados por músicos que atuam simultaneamente como pesquisadores e performers.

Alfonso Benetti (2013), em sua tese de doutorado intitulada “Expressividade e performance pianística”, desenvolveu uma pesquisa empírica sobre a expressividade musical de pianistas onde entre os objetivos se encontrava a tarefa de identificar padrões e estratégias para o aprimoramento expressivo aplicados por pianistas profissionais de excelência. Esta pesquisa coletou seus dados através de entrevistas com pianistas experts onde a análise obedeceu a uma abordagem qualitativa. Os resultados indicaram que estes pianistas relacionam a expressividade a “modas” e tendências estético interpretativas específicas e elementos extramusicais, onde as principais estratégias apontadas relacionam-se ao fraseado, à realização de contrastes e o trabalho sobre a sonoridade. Os resultados foram aplicados levando a uma extensão da pesquisa onde foi desenvolvido um estudo de caso baseado na autoetnografia: o autor aplicou os resultados na construção de um modelo prático de estudo para a expressividade no piano.

A pesquisa de Alves (2013), por exemplo, sobre o desenvolvimento da expertise de clarinetistas brasileiros demonstrou que a metacognição pode ser considerada como uma categoria de análise de formação do músico expert. O discurso de quatro clarinetistas profissionais indicou que a metacognição é demonstrada na consciência dos próprios processos de construção da performance musical. O grau de elaboração da metacognição na performance relacionadas principalmente com a prática deliberada, com a auto-regulação e com a motivação proporcionam alguns dos fatores que permitem o desenvolvimento da expertise musical em clarinetistas. Este exemplo mostra que a metacognição é um tema importante a ser observado quando se investiga o processo de desenvolvimento da expertise musical, mostrando pertinência para ser discutido e investigado em cada contexto instrumental específico.

Além da pertinência de se observar estes processos cognitivos e metacognitivos em diferentes contextos, no caso dos instrumentos onde cada contexto tem características próprias, a expressividade musical é considerada por este trabalho como um elemento da expertise, que será observada no contexto da harpa através da perspectiva de harpistas experts.

A expressividade é especialmente ativada pelos processos metacognitivos (estratégias desenvolvidas a partir do processo: intenção, ação, feedback, reflexão) sobre os processos cognitivos (habilidades de expressão que envolvem atributos de domínios sonoro, visual e físicos correlatos à expressividade musical).

#### 2.4 Quadro conceitual de referência da pesquisa.

Em resumo à literatura apresentada como referência, a figura 4 apresenta um quadro que ilustra os temas abordados na pesquisa e os principais autores usados como referencial teórico para as discussões propostas pela análise dos dados e conclusões deste trabalho:

Performance Musical	Gerling e Souza (2000); Gabrielsson (2003); Lima, Apro e Carvalho (2006); Cook (2006).
Expressividade musical	Juslin (2003); Juslin e <i>et al</i> (2004); Lehman, Sloboda e Woody (2007).
Expertise	Matlin (2004);
Metacognição	Flavell (1979); Marzano (1988); Matlin (2004);

Figura 4: Quadro com referencial teórico temático da pesquisa.

## CAPÍTULO 2

### Metodologia

#### 1. Introdução.

Elementos, parâmetros e interfaces envolvidas na performance musical tem sido amplamente estudadas ao longo dos séculos XX e XXI passando por diferentes fontes de coletas de dados e abordagens metodológicas. Fontes de dados comuns à pesquisa em performance musical compreendem partituras, gravações em áudio e vídeo e também aparatos tecnológicos para identificação e medição de parâmetros que possam representar os recursos utilizados pelo intérprete.

Gabrielsson (2003) em sua vasta revisão de literatura apresentada em seu artigo “Musical Performance at the Millenium” demonstra que a pesquisa em performance musical está em um estado muito ativo de produção. No entanto, até aquele ponto, a medição de parâmetros da performance ainda se mostrava como a maior área de investigação considerando o número de trabalhos publicados com essa abordagem, mas Gabrielsson ressalva que os dados dessas pesquisas tem sido incorporados e interpretados através de modelos que se preocupam em encontrar princípios gerais que regem a realização da performance musical por trás destes dados.

Um dos apontamentos mais importantes do trabalho de Gabrielsson está no fato de que estas pesquisas que partem dos mesuramentos da performance tem se desdobrado cada vez mais em trabalhos que estudam o planejamento da performance, investigando principalmente as práticas que antecedem a performance, ou seja, seus processos de construção e preparação.

Palmer (1997) apresentou uma ampla revisão da literatura sobre performance musical e processos cognitivos na qual são mencionados diversos aspectos dos estudos realizados. Palmer indica três abordagens nos estudos apresentados até 1997:

Os estudos buscam identificar e elaborar teorias sobre os mecanismos da performance musical, abordando as limitações motoras e cognitivas que influenciam a performance musical. Um segundo objetivo é explicar o tratamento das ambiguidades estruturais (em quais contextos as ambiguidades se tornam presentes, quais tipos de escolhas são realizadas pelos performers. Um terceiro objetivo é compreender as relações entre performance e percepção (como os ouvintes são influenciados pelos aspectos da performance). Durante a performance, unidades e estruturas musicais são recuperadas pela memória de acordo com concepção de interpretação do performer, e preparadas para produção e transformada nos movimentos apropriados para a execução musical. (Palmer, 1997, pag. 116-117)

Durante todo o estudo de Palmer, a autora menciona apenas estudos realizados com músicos, nos quais os psicólogos abordam o performer enquanto sujeito de atividades musicais, mas esta abordagem muda gradativamente a partir do ano 2000.

Mais recentemente, a exemplo de estudos na área da psicologia da música que trata de aspectos cognitivos e metacognitivos envolvidos na prática do performer, a atenção começa a ser voltada para o discurso reflexivo deste sobre a sua prática na medida em que os próprios performers deixam de ser apenas o objeto de estudo e começam a se tornar os autores da pesquisa.

O acesso a este pensamento sobre os processos de construção na performance torna-se possível através da elaboração instigada por entrevistas de inquérito como também por redações descritivas e reflexivas realizadas pelos músicos sobre os próprios processos. Deste modo, a análise de conteúdo torna-se uma ferramenta metodológica inerente e eficiente em revelar concepções, recursos e estratégias utilizadas por estes músicos através do registro escrito deste pensamento.

Entretanto, a análise de conteúdo ainda é muito pouco usada como ferramenta metodológica na pesquisa em performance musical. Com base em um pequeno levantamento realizado no contexto brasileiro de publicações recentes em eventos acadêmicos que pleiteiam a área de performance musical, o número de pesquisas que utilizam a análise de conteúdo é mínimo. As publicações dos Anais do SIMCAM entre 2007 e 2014 apresentaram 7 artigos nos quais a análise de conteúdo foi utilizada como metodologia. Dentre estes, 5 estavam na área de educação musical contra apenas 2 na área de performance e composição. Podemos observar que em um período de 7 anos, a metodologia foi utilizada por um percentual muito pequeno nas publicações. Compreendendo o mesmo período, publicações na ANPPOM apresentaram apenas 5 artigos utilizando esta metodologia, todos na área de educação musical, e mais recentemente no primeiro congresso da ABRAPEM em 2014 nenhum trabalho apresentou esta metodologia.

Baseado neste panorama, este trabalho apresenta a análise de conteúdo como uma possibilidade metodológica de tratamento de dados escritos oriundos de entrevistas que buscam compreender os processos de construção da expressividade musical dos harpistas participantes desta pesquisa e a interpretação destes dados, onde a análise de conteúdo pode inferir sobre uma grande variedade de elementos, parâmetros e interfaces envolvidas na prática musical dos participantes.

### 1.1 Performance musical na perspectiva do performer.

Nos últimos 15 anos observou-se um considerável crescimento quantitativo em produções acadêmicas voltadas para a pesquisa na área de performance musical no Brasil. No entanto, ainda é necessário reavaliar e aprimorar as metodologias adequadas à pesquisa em performance musical e seus variados produtos, que ainda buscam reconhecimento e legitimação como conhecimento científico.

Segundo Ray e Borém (2012) a atual produção na área de performance ainda apresenta dois problemas básicos: “falta de profundidade e ausência de uma relação factível com a performance”, que se tornam evidentes pela quantidade de trabalhos de viés analítico, musicológico ou educacional que nem sempre de fato contribuem de forma relevante para os processos de realização musical envolvidos na prática instrumental. Ray e Borém destacam ainda que partindo de uma posição inicial em que o performer se destacava apenas participando como sujeito dos objetos de pesquisa, conduzidas por pesquisadores não-performers, o quadro atual progrediu para que esses performers sejam os autores das pesquisas.

Na atualidade, o pesquisador performer ligado às práticas interpretativas se encontra na tarefa de descrever e refletir sobre seus processos de construção partindo do posicionamento ideológico contemporâneo onde, de acordo com Domenici (2012), sua prática como intérprete performer é reconhecida como criativa e fundamental na construção da voz evocada por uma obra musical. Portanto, este posicionamento desconstrói uma relação assimétrica de poder entre composição e performance, apontada por Domenici, ao se referir à ideologia presente na música ocidental de concerto, ideia esta corroborada por Cook (2006) quando se refere à música “enquanto” performance, onde se apresenta uma inversão do paradigma, subvertendo assim o ídolo da obra reificada, trazendo o foco para o performer e sua prática.

Vem à tona, então, a necessidade que músicos instrumentistas apresentam em discutir e relatar as reflexões que os levam a determinadas escolhas e transparece a importância de, além de valorizar os mais variados produtos advindos da pesquisa em performance musical de cunho artístico, registrar esses processos também em documentos escritos. Deste modo, três perguntas se tornam consequentes: como acessar, registrar, analisar e compreender processos de interpretação e construção envolvidos nas

práticas do performer? Que ferramentas metodológicas se tornam pertinentes para investigar esses processos?

## 1.2 Entrevistas.

Postos estes questionamentos sobre como acessar o pensamento dos performers sobre seus processos de construção através da elaboração instigada por entrevistas de inquérito, a proposta é endereçar a análise conteúdo como metodologia dentro de uma abordagem qualitativa onde a entrevista como ferramenta de coleta de dados é uma possibilidade coerente e comum a esta abordagem. Gaskell (2002) aponta que:

O emprego da entrevista qualitativa para mapear e compreender o mundo da vida dos respondentes é o ponto de entrada para o cientista social que introduz, então, esquemas interpretativos para compreender as narrativas dos atores em termos mais conceituais e abstratos, muitas vezes em relação a outras observações. A entrevista qualitativa, pois, fornece os dados básicos para o desenvolvimento e compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação. O objetivo é uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos. (GASKELL, 2002, p. 65)

De acordo com Gaskell, a entrevista qualitativa é a ferramenta de coleta de dados mais amplamente empregada nas pesquisas na área das ciências sociais empíricas, podendo exercer um papel vital na combinação com outros métodos em pesquisas qualitativas ou mesmo quantitativas. Em consonância com Gaskell, Gerhardt e Silveira (2009) definem a entrevista como sendo uma:

“técnica alternativa para se coletarem dados não documentados sobre determinado tema. É uma técnica de interação social, uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca obter dados, e a outra se apresenta como fonte de informação. A entrevista pode ter caráter exploratório ou ser uma coleta de informações. A de caráter exploratório é relativamente estruturada; já a de coleta de informações é altamente estruturada.” (GERHARDT e SILVEIRA, 2009)

Deste modo, a entrevista como método de obtenção de dados numa investigação científica se encontra longe da imagem de uma ciência que emprega procedimentos identificáveis e formalizados, onde ao se colocar frente a frente dois sujeitos com suas respectivas subjetividades não há meios de se garantir, segundo Ruquoy (1997), que as informações obtidas sejam idênticas considerando outra situação de interação, assim como não é possível uma comparabilidade perfeita dos dados uma vez que o dispositivo de interrogação não pode ser rigorosamente idêntico.

De acordo com Ruquoy (1997), a utilização da entrevista pressupõe que o investigador não dispõe de dados já existentes, mas que deve obtê-los, assim como não existem respostas prontas, mas um conjunto de possibilidades que quando conhecidas devem ser utilizadas com discernimento. Deste modo, na generalidade das investigações a entrevista estará presente na fase exploratória.

Existem muitos tipos de entrevistas. Alguns exemplos são as entrevistas estruturada, semi estruturada, não estruturada, orientada, em grupo, informal, dentre outros formatos. O formato escolhido para o levantamento de dados está condicionado ao caráter e objetivos da pesquisa em questão.

Em relação à proposta desta pesquisa em considerar os processos metacognitivos envolvidos na construção da expressividade musical dos harpistas como objeto de análise, o formato de entrevista escolhido foi a entrevista semi estruturada em profundidade, por privilegiar o discurso do interlocutor de forma mais livre, mas sem perder o direcionamento temático.

Assim, a entrevista semi estruturada torna-se um veículo hábil para o levantamento de dados a cerca das concepções e representações que os harpistas fazem sobre sua prática a partir do momento em que são instigados a construir um discurso descritivo sobre seu processo individual no contexto proposto.

### **1.3 Participantes da pesquisa.**

A presente investigação contou com a participação de 4 harpistas profissionais, que tiveram uma média de 8 a 10 anos de formação e todos com mais de 10 anos de atuação profissional. Os participantes são de diferentes nacionalidades de origem (Rússia, Itália, Argentina e Brasil). Entretanto todos estes harpistas moram e atuam no Brasil, sendo que todos trabalham em orquestras e tem esta atividade como a função principal de suas carreiras (que também abrangem contextos solo, camerístico e a docência). Todos os harpistas colaboradores desta pesquisa são do sexo feminino e se situam na faixa etária entre 35 e 45 anos. Os nomes das harpistas foram alterados a fim de manter o sigilo previsto pelo departamento de ética da Universidade de Brasília.

A entrevista semi estruturada procurou levantar dados demográficos e informações sobre experiência musical e profissional, formação e, principalmente, no que concerne suas concepções a cerca da expressividade e a utilização de estratégias para o desenvolvimento desta expressividade. Os participantes foram estimulados a comentar sobre o seu processo criativo para desenvolver a expressividade durante o

trabalho de interpretação e preparação de uma obra ou repertório para a execução em performance.

#### 1.4 Roteiro, pilotagem e coleta de dados.

A entrevista semi estruturada geralmente não utiliza um questionário fechado, mas normalmente utiliza um roteiro com tópicos guias e questões norteadoras para manter fio condutor temático. O roteiro, de acordo com Gerhardt e Silveira (2009), é uma lista dos tópicos que o entrevistador deve seguir durante a entrevista. Isso permite uma flexibilidade quanto à ordem ao propor as questões, originando variedade de respostas ou até mesmo outras questões.

Um tópico guia, de acordo com Gaskell (2002), é o resultado da combinação de uma leitura crítica da literatura apropriada, um reconhecimento do campo (que poderá incluir observações e/ou algumas conversações preliminares com pessoas relevantes), discussões com colegas experientes, e algum pensamento criativo. Ele deve ser um referencial prático e confortável para uma discussão.

Na pesquisa concreta os passos propostos nem sempre estarão em uma seqüência linear. Por exemplo, depois de algumas entrevistas, tanto o tópico guia, como a seleção dos entrevistados pode mudar. Por este motivo esta pesquisa realizou uma entrevista piloto com um colaborador selecionado seguindo os mesmos critérios dos harpistas posteriormente entrevistados. Esta foi uma etapa importante para testar o roteiro e fazer as correções e adaptações necessárias para melhor cumprir as finalidades desta pesquisa.

Deste modo, os passos adotados para a coleta de dados nesta investigação foram:

1. Seleção do método de entrevista (semi estruturada);
2. Preparação dos tópicos guias e roteiro;
3. Delineamento da estratégia para a seleção dos entrevistados;
4. Realização de entrevista piloto e ajustes do roteiro;
5. Realização da coleta de dados (entrevistas com os harpistas participantes);
6. Transcrição das entrevistas;
7. Análise do *corpus* do texto;

Todas as entrevistas, incluindo a entrevista piloto, foram realizadas pessoalmente e registradas em áudio por um gravador mp3 para facilitar o processo de transcrição a que o material deveria ser submetido. Foi realizada uma entrevista em



profundidade com cada participante, onde cada seção teve cerca de 1 hora de duração. As entrevistas foram realizadas entre setembro de 2014 e março de 2015 nas residências dos participantes e em locais públicos.

### 1.5 Análise de conteúdo.

Para Moraes (1999), a análise de conteúdo se caracteriza como uma metodologia de pesquisa usada para descrever e interpretar o conteúdo de toda classe de documentos e textos. Esta análise promove a reinterpretação das mensagens atingindo uma compreensão de seus significados num nível que vai além de uma leitura comum, sendo conduzida principalmente por descrições sistemáticas. (1999, p.8) “Do ponto de vista operacional, a análise de conteúdo inicia pela leitura das falas, realizada por meio das transcrições de entrevistas, depoimentos e documentos” (GERHARDT e SILVEIRA, 2009, p.84).

A análise de conteúdo, segundo Bardin (1977), é um conjunto de instrumentos metodológicos. O fator comum destas técnicas múltiplas que compõem a análise de conteúdo é uma hermenêutica controlada, baseada na dedução (inferência), onde se apresentam desde o cálculo de frequências que fornece dados cifrados até a extração de estruturas traduzíveis em modelos (1977, p. 9). De forma mais sintética Gerhardt e Silveira (2009) consideram a análise de conteúdo como uma técnica de pesquisa, e como tal, possui determinadas características metodológicas: objetividade, sistematização e inferência, ou como denomina Bauer (2002) “Ela é uma técnica para produzir inferências de um texto focal para seu contexto social de maneira objetivada.” (2002, p. 191). O método proposto por Bardin (1977) é dividido em três fases principais: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados (inferências e interpretação).

A pré-análise se constitui como a primeira etapa do processo, onde o pesquisador vai operacionalizar e sistematizar as ideias iniciais vindas de um primeiro contato com os dados. Através de um processo intuitivo e de uma leitura flutuante deve-se escolher os documentos a serem analisados, formular hipóteses ou objetivos e elaborar indicadores que fundamentem a interpretação final. Estes três fatores não obedecem a uma ordem cronológica, mas uma ordem imposta de acordo com os objetivos e caminhos da pesquisa (BARDIN, 1977, p. 95).

Concluídas as operações da pré-análise, a exploração do material, ou seja, a análise propriamente dita consiste na administração sistemática das decisões tomadas na pré-análise. Assim, esta fase se caracteriza essencialmente por operações de codificação, desconto ou enumeração que se realiza em função de regras previamente formuladas.

Os resultados brutos oriundos destas operações devem ser tratados de maneira a se tornarem “falantes”, ou seja, significativos. Isto ocorre quando se envolve operações estatísticas simples ou mais complexas durante a análise, o que permite que se estabeleçam quadros de resultados, diagramas, figuras e modelos que colocam as informações fornecidas pela análise em relevo. A partir do tratamento dos resultados tidos como significativos, o analista poderá então propor inferências e adiantar interpretações a propósito dos objetivos previstos ou que direcionem a outras descobertas inesperadas. Abaixo, a figura 5 mostra o esquema do desenvolvimento de uma análise proposto por Bardin:

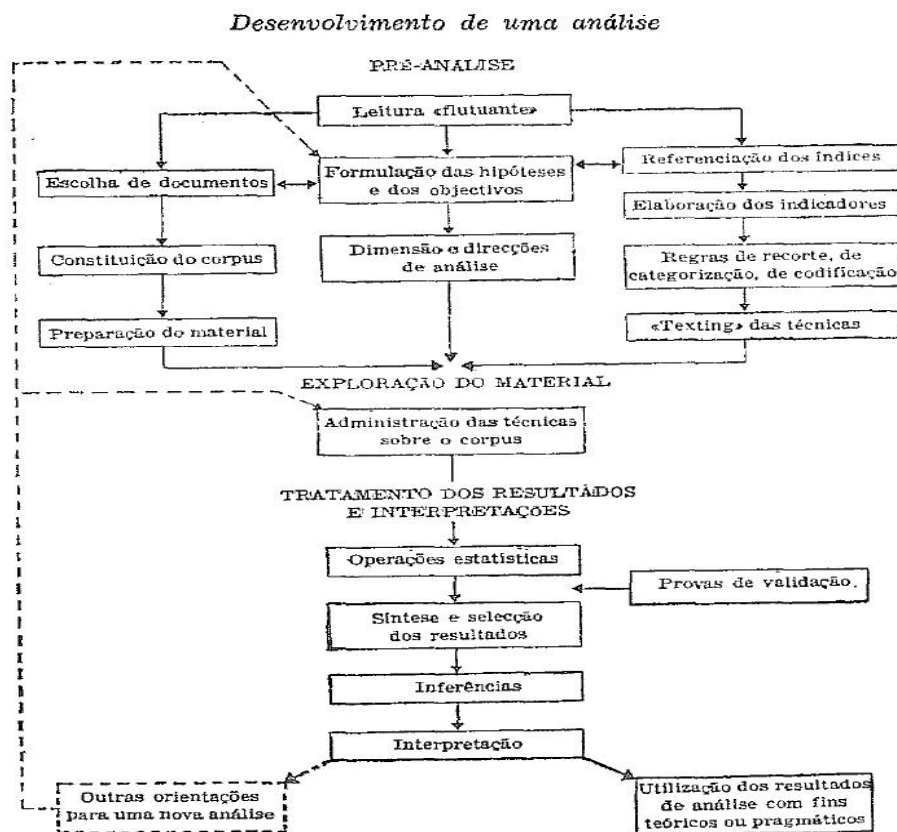


Figura 5: Mapa *Desenvolvimento de uma análise* (Bardin, 1977, p. 102).

O esquema de desenvolvimento de uma análise proposto por Bardin mostrado na figura 3 ilustra as etapas já mencionadas neste capítulo, porém com um detalhamento maior sobre as subdivisões que pode haver em cada etapa, sendo necessárias ou não de acordo com o material a ser analisado, a quantidade deste material e com os propósitos da pesquisa.

A análise desenvolvida sobre os dados coletados na pesquisa segue as três etapas propostas no quadro (pré-análise, exploração e tratamento e interpretação). No entanto, algumas das subetapas apresentadas no quadro não foram aplicadas por não se encaixarem com a proposta desta pesquisa, como por exemplo, a aplicação de operações estatísticas sistemáticas através de programas de computador específicos para esta finalidade, que seria de uso necessário caso houvesse um número muito grande de entrevistados e transcrições a serem analisadas.

Por adotar uma abordagem qualitativa, esta pesquisa buscou valorizar o discurso individual de cada um dos 4 harpistas participantes buscando representações sobre sua prática cotidiana no que se refere às concepções sobre a natureza da expressividade musical e estratégias para a construção de uma performance musical expressiva. Deste modo, apresenta-se a seguir na figura 6 uma versão simplificada do quadro de Bardin, incluindo apenas os procedimentos adotados na análise dos dados desta pesquisa:



Figura 6: Quadro de procedimentos de análise.

De acordo com Gerhardt e Silveira (2009), para analisar, compreender e interpretar um material qualitativo é necessário ultrapassar uma tendência ingênua que leva pesquisadores a acreditar que a interpretação dos dados se apresentará espontaneamente, sendo necessário penetrar de forma mais minuciosa nos significados que os atores sociais compartilham na vivência de sua realidade. Em decorrência deste apontamento feito por Gerhardt e Silveira, um caminho metodológico inerente a pesquisas qualitativas, quando se trabalha com entrevistas como meio de coleta de dados, é a utilização da análise de conteúdo para realização do tratamento desses dados para posteriormente interpretá-los.

Assim, a análise de conteúdo apresentou-se como uma possibilidade metodológica capaz de organizar e formalizar através de um registro escrito um conhecimento que na maior parte do tempo fica no âmbito da oralidade. Sabemos que o aspecto oral é determinante na aquisição e manejo das habilidades cognitivas necessárias à performance musical. Entretanto, esta pesquisa acredita que este conhecimento pode ser mais amplamente consolidado se registrados estes processos em documentos escritos. Este tipo de registro pode alimentar a prática reflexiva do intérprete sobre questões envolvidas nos processos de interpretação, construção e preparação para a performance musical sob diversas perspectivas e contextos.

## **2. Procedimentos de análise**

### **2.1 Pré-análise.**

Desta forma, a primeira leitura das transcrições das entrevistas buscou sistematizar e operacionalizar os dados através de um sistema de cores, onde foi designada uma cor para cada um dos seguintes critérios:

- 1) “perguntas relevantes” (verde)
- 2) “respostas diretas” (rosa)
- 3) “exemplos, impressões e especulações” (azul)
- 4) “resumo do pensamento” (laranja).

Esta operação facilitou o levantamento dos principais temas abordados, separando unidades de sentido no discurso através da visualização dos dados em relevo.

Este processo sistemático foi essencial para a formação das categorias gerais e subcategorias de análise dos dados desta pesquisa.

## 2.2 Formação das categorias gerais.

O processo de categorização apresenta-se como uma etapa fundamental no processo de análise dos dados, permitindo a identificação dos temas subjacentes ao discurso e a visualização das ideias principais e secundárias dos sujeitos da pesquisa a cerca de um objeto, bem como a possibilidade de diálogo entre os diversos sujeitos da pesquisa. Deste modo, torna-se possível realizar inferências sobre os conteúdos levantados pelas categorias, facilitando o processo dialético de cruzamento de dados com teorias e outras pesquisas. Assim, a categorização pode ser compreendida como “uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto, por diferenciação e, seguidamente, por reagrupamento segundo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos” (BARDIN, 1977, p. 117).

Bardin (1977) indica a existência de diferentes critérios de categorização, que podem ser de ordem semântica (por temas), sintática (por verbos ou adjetivos), léxica (classificação das palavras segundo o seu sentido, com emparelhamento dos sinônimos e dos sentidos próximos), expressiva (por exemplo, categorias que classificam as diversas perturbações da linguagem), entre outros critérios há variar de acordo com os objetivos da investigação. A análise dos dados desta pesquisa adota os critérios semântico e léxico por serem mais adequados à busca pelo sentido dos discursos em relação aos questionamentos principais que esta investigação busca responder.

Assim, a criação das duas categorias gerais de análise do discurso dos participantes da pesquisa está diretamente ligada às duas questões centrais desta investigação: 1) O que é expressividade em música na concepção destes harpistas e 2) como estes harpistas desenvolvem expressividade na construção/preparação de suas performances.

A construção do roteiro da entrevista partiu dessas questões centrais, onde foi feito um aprofundamento durante o inquérito nestas duas grandes questões, o que gerou questões secundárias que tentam compreender melhor os processos envolvidos na construção da expressividade destes harpistas e sua relação com as concepções apresentadas por estes a cerca da natureza da expressividade musical na performance.

Foi bastante explorada nas entrevistas a relação entre concepção de expressividade musical e construção desta expressividade, obedecendo a um

direcionamento orientado nas duas questões centrais da pesquisa. Deste modo, as grandes categorias de análise propostas foram divididas em duas: 1) Concepção de Expressividade musical (natureza); 2) Processo de construção da Expressividade musical (características, habilidades e estratégias).

Para clarear ainda mais a escolha e formação destas grandes categorias podemos relacioná-las com as três perguntas simples que motivam esta investigação: 1) “O quê” e “por que” expressividade musical (concepção sobre a natureza do fenômeno na perspectiva dos harpistas) e 2) “Como” expressividade musical (processo de construção: recursos e estratégias). Estas grandes categorias apresentam subcategorias que se tornaram necessárias durante a análise para detalhar e compreender os processos descritos pelos harpistas entrevistados. Este esquema de subcategorias pode ser visualizado com a tabela apresentada na figura 7 abaixo:

1) A Expressividade Musical na concepção de Harpistas.	1.1 Natureza.
	1.2 Características de expressividade: percepção dos harpistas enquanto espectadores.
	1.3 Importância da expressividade na performance musical.
2) A construção da expressividade musical na Harpa.	2.1 Características da harpa e implicações para a expressividade musical do harpista.
	2.2 O Processo de construção. 2.2.1 Construção da ideia musical. 2.2.2 Recursos e estratégias. 2.2.3 Preparação para a performance.
	2.3 Modelo cíclico cognitivo.

Figura 7: Tabela de categorias de análise

## CAPÍTULO 3

### Resultados

Os resultados serão apresentados por categoria obedecendo a seguinte organização: em cada categoria será apresentada uma introdução da temática abordada, que será exemplificada com trechos das falas dos participantes. Estes exemplos serão comparados e discutidos com a literatura específica selecionada para a compreensão do discurso dos participantes sobre as temáticas levantadas nas categorias de análise. Em seguida serão apresentadas reflexões em torno do assunto discutido com o intuito de facilitar o processo de inferência que apresentará seus resultados na conclusão deste trabalho.

#### **1. Expressividade musical na concepção de harpistas experts.**

##### **1.1 Natureza.**

A natureza do fenômeno expressivo musical, como apresentado pela literatura de referência deste trabalho, considera a intencionalidade e comunicabilidade de ideias musicais como características condutoras de todas as ações envolvidas na performance musical que enfatizam a estrutura musical e suas nuances expressivas concebidas pelo músico durante o processo de interpretação e construção da performance de uma determinada obra musical.

No entanto, as características subjetivas e multidimensionais do fenômeno expressivo dificultam sua descrição e a criação de conceitos que definem este fenômeno de forma mais direta. Esta situação se reflete com muita clareza quando perguntamos para músicos ou não músicos sobre o que é expressividade em música. Na maioria das vezes, estes não conseguem responder rapidamente ou apresentam dificuldades em descrever o que pode ser essa expressividade, o que ela representa, qual o seu papel na música, entre outras questões similares.

Assim, durante o processo de construção do roteiro da entrevista semi estruturada utilizada como guia na coleta de dados desta pesquisa, uma prática que se tornou comum a mim como pesquisadora foi fazer a pergunta “o que é expressividade musical” para diversas pessoas do meu dia a dia, músicos ou não músicos, não só pela minha curiosidade a cerca do fenômeno, mas também para ter uma noção do impacto do tema e da pergunta em si. As respostas mais imediatas trouxeram muito de um

imaginário quase místico, onde emergiram muitas ideias sobre a expressividade estar ligada a um dom especial, talento, carisma. Foram usados muitos termos que denotam especialmente a capacidade de comunicação do músico com o público e também deste se mostrar emocionalmente envolvido com a realização musical durante a performance.

Esta experiência mais informal com a questão “o que é expressividade musical” tornou-se fundamental no processo de amadurecimento do roteiro de entrevista, onde a solução para o impacto inicial da pergunta foi a realização de um brainstorm com o termo ‘expressividade musical’ com cada harpista participante. Esta estratégia se mostrou muito produtiva, pois cada participante teve a oportunidade formalizar a própria ideia sobre expressividade musical. Quando estimulados pelo brainstorm, estes apresentaram palavras, ideias e metáforas usadas para descrever o fenômeno, o que foi de grande ajuda na formalização de uma concepção de expressividade.

Apesar de partirem de pontos diferentes para explicar a expressividade musical, todos as harpistas participantes apresentam a ideia de intenção musical, ligada a comunicação através da performance, como elemento principal e característico da expressividade, e também como sendo o objetivo da performance musical expressiva de alto nível. Em consonância com este apontamento, a harpista participante Maria João descreve a expressividade musical da seguinte maneira:

Pra mim a expressividade musical é a capacidade de você transmitir uma ideia que está na sua mente. Eu acredito que a música seja uma linguagem, e que o objetivo de tudo que a gente faz é passar uma mensagem. Então você precisa primeiro saber qual é a mensagem que você quer transmitir, e a segunda é você garantir que você conseguiu transmitir essa mensagem. (Maria João)

A concepção apresentada pela a harpista Maria João enfatiza a importância da intencionalidade e comunicabilidade. Outro ponto importante nesta fala é a ênfase que a harpista dá para a consciência, quando diz que primeiro tem que “saber” qual é a mensagem, e para as habilidades envolvidas nesta comunicação através da realização musical, quando ressalta a importância de “garantir” que a mensagem será transmitida.

Na fala da harpista participante Sofia, também é bastante presente a concepção de comunicação das ideias musicais que constituem a estrutura da obra. Entretanto, Sofia apresenta uma preocupação imediata em trazer o fenômeno expressivo para um



mundo mais material, o que torna a sua ideia mais ligada a realização musical expressiva na prática:

Pra mim isso é poder expressar as ideias através da sonoridade. As ideias, toda a parte ideológica da música, quer dizer, o começo do sentido da frase, o termino da frase musical, toda a construção arquitetônica musical da obra, o começo, o desenvolvimento, a finalidade, todas as nuances por dentro, através de som. Eu penso o seguinte: o que eu tenho por dentro pra poder convencer das minhas ideias, o público, a plateia que vai me ouvir? (Sofia)

A harpista Sofia enfatiza a relação entre expressividade e estrutura musical tão evidenciada pela literatura, e também o aspecto sonoro como elemento central. O trecho termina com um questionamento que nos direciona aos recursos que são desenvolvidos através do processo metacognitivo de construção de estratégias. Estes recursos compreendem habilidades expressivas ligadas principalmente às propriedades acústicas, que enfatizam as ideias e as “nuances” que trazem vida a essas ideias.

É possível interpretar essas “nuances” como os possíveis desvios e contrastes que podem ser explorados numa interpretação. Lehmann, Sloboda e Woody (2007), por exemplo, consideram a “nuance” como o fator característico central de uma performance expressiva. Os autores compreendem a nuance como a sutil, às vezes quase imperceptível, manipulação dos parâmetros sonoros, ataque, timing, timbre, alturas e dinâmica que tornam os sons musicais vivos e humanos em lugar de mortos e mecânicos (2007, p.85). Este aspecto também é identificado por Juslin (2003) como um dos componentes do GERMS model, sendo compreendido por Variabilidade Aleatória ou flutuante, que destaca exatamente a característica da expressividade musical, onde é geralmente aceito que a performance musical humana não é completamente controlada por um sistema motor determinístico. Este aspecto traz variabilidade entre as performances tornando-as únicas, mesmo se comparada entre performances diferentes de uma mesma obra realizada pelo mesmo músico.

No processo de interpretação musical, essas nuances podem ser construídas de forma consciente e criativa sobre o material musical que se está trabalhando. Entretanto, o controle absoluto dessas nuances durante a performance é impossível. Ray (2005) em sua proposta de mapeamento destes elementos que podem aparecer como figuras de interferência entre a intenção e a comunicação durante a performance, aponta que aspectos anato-fisiológicos, psicológicos e neurológicos podem ser considerados como

potências ou interferências neste processo. A participante Amanda ilustra este aspecto ao falar sobre a expressividade:

Expressividade, acho que pode ser aplicada quando você abre as portas da criatividade, primeiro. E acho que você pode aplicar a criatividade na música quando você consegue ser você mesmo, tocando. E esse “ser você mesmo”, acho que você pode chegar aí quando você deixa as coisas que te condicionam passar sabe? A gente às vezes muda muito por causa do entorno, por causa das circunstâncias e..., sobretudo na hora do concerto. Pode ter algum imprevisto, ou alguma coisa que não deu certo, ou você está nervoso, ou você não teve tempo para fazer uma prova de som boa e... essas coisas vão te condicionando e acho que o importante é deixar a porta aberta pra deixar tudo isso passar pra fora, e você continuar sendo você mesmo. Então se você continua sendo você mesmo, do jeito que você é na sala da sua casa quando você toca harpa, aí você fica mais aberto para usar sua criatividade, para você ser quem você é realmente e aplicar todo o seu sentimento, entre aspas, para interpretar a música do jeito mais genuíno que você sente que deve ser interpretada. (Amanda)

A participante Amanda apresenta sua concepção muito ligada ao aspecto da criatividade, da personalidade e, principalmente, a postura e a atitude do músico durante a performance, com objetivo de comunicar. A expressão abrange todas as mudanças de parâmetros que não afetam a identidade da sequência musical da obra. A expressividade em performance também pode ser compreendida através de como o músico integra os aspectos mais profundos e pessoais do seu trabalho, transformando a expressividade na manifestação primária da sua criatividade musical e personalidade, que são frutos das escolhas interpretativas, influenciadas por suas habilidades, conhecimento e experiência. (LEHMAN, SLOBODA e WOODY, 2007, p.86).

Em contraponto com a abordagem mais emocional e afetiva do fenômeno e o que pode ser evocado por uma performance musical, todas as harpistas participantes demonstraram preocupação com a extrema mitificação da expressividade musical se pensada de um ponto de vista prático. A harpista participante Marcela, no primeiro impacto com a pergunta ‘o que é expressividade’ demonstrou os dois lados da moeda em suas primeiras impressões. A primeira impressão quando perguntada sobre o que é expressividade foi: “Bem intenso né, expressividade musical...” e, logo em seguida, seu impulso a levou a segunda impressão onde diz:

Expressividade é um termo um pouco inflacionado né... em um certo sentido. Acho que pra mim tem muito menos a ver com emoção do que com construção, do que com escolha. Acho que a palavra mais adequada seja escolha... (Marcela)

As primeiras impressões de Marcela denotam ambas as qualidades subjetivas e objetivas da expressividade musical: a intensidade (que pode ser emocional em relação à performance expressiva) e a ênfase nas palavras escolha e construção, que compreendem a perspectiva prática ligada à criatividade no processo interpretativo. Esta visão é corroborada pela concepção da participante Sofia que aponta: “aquela ideia assim: ‘ah, vem as emoções, vem inspiração...’ isso é muito efêmero” (Sofia). Partindo deste pensamento, Sofia enfatiza que a “sensibilidade emocional só te ajuda a construir a ideia, na formação da ideia, no conceito de obra” (Sofia).

A posição de Marcela e Sofia em relação ao aspecto emocional da expressão estão em consonância com um dos mitos identificados por Juslin e *et all* (2004) onde se acredita que o músico tem que sentir a determinada emoção para conseguir transmiti-la ao público com eficiência o que, para o autor, focar no “sentir a emoção” pode ajudar o performer a traduzir essa emoção em características sonoras apropriadas, mas não garante que a emoção será comunicada aos ouvintes com sucesso. Do ponto de vista da participante Marcela: “no fim das contas tem, claro, uma parte que é ligada às emoções, mas não é aquela coisa só intuitiva”.

Neste mundo mais material da concepção sobre a expressividade musical, despir a expressividade deste aspecto intuitivo pode soar quase ultrajante. Entretanto, interpretando o pensamento das participantes, é possível substituir o termo intuição por criatividade, onde a flexibilidade para criar “nuances” parte do domínio sobre o conhecimento para a aplicação desta criatividade:

Aí quando você adquire quase como chamam o “piloto automático”, que na verdade nunca que é piloto automático, é que esse processo torna-se muito mais refletivo mesmo, você já torna como se fosse reflexo do que você quer que seja naquele momento. Isso vai te dar liberdade, se por algum motivo vai descer inspiração, entre aspas, e você quer fazer outra coisa, você consegue, você já tem a habilidade de mudar isso...

Por exemplo: quando você faz isso tanto pra tocar dentro da orquestra ou como solista com a orquestra, isso se chama flexibilidade. Por que a gente estuda de uma forma, mas quando você entra no palco, a sonoridade da orquestra muda muito, maestro pode pedir pra mudar na hora, então você tem que ter essa flexibilidade e, na realidade, você também tem que saber como produzir isso fisicamente: com dedos, com movimento físico, um modelo de produção: como que eu faço isso? Que gesto que eu faço? Que movimento que eu faço? De que jeito que eu faço? De que ângulo eu coloco o dedo? De que jeito eu puxo a corda. (Sofia)

Esta colocação está consonância com Lehman, Sloboda e Woody (2007) quando enfatizam que performers experts calculam conscientemente muitos dos efeitos chave que geram a expressividade.

## 1.2 Características de expressividade: percepção das harpistas enquanto espectadoras.

Durante as entrevistas, buscou-se explorar as concepções das harpistas não apenas do ângulo *insider*, mas também de um ponto de vista da percepção das harpistas enquanto espectadoras da performance. Ainda que estejam falando de um ponto de vista espectador, estas não podem ser consideradas *outsiders* apenas por estarem do lado da plateia. Assim, as informações levantadas sobre características de expressividade observadas pelas harpistas, têm de ser compreendidas como a percepção de especialistas que tem uma intimidade com o fazer musical, diferentemente de um espectador não formado e sem intimidade com vocabulário musical específico.

Mudar o ângulo do olhar das harpistas sobre a expressividade musical na performance durante a entrevista, promoveu o levantamento de características que complementam a construção e formalização da concepção destas harpistas sobre a expressividade, salientando especialmente os componentes da expressividade musical apontados por Juslin (2003).

A harpista Maria João concebe uma performance como sendo expressiva quando consegue, enquanto espectadora, “entender com clareza as frases musicais”, perceber através das sonoridades produzidas que “a pessoa trabalhou de uma tal forma que cada nota tenha um por que ser piano, de ser forte, enfim, tudo isso”, quando se torna perceptível:

“o tanto que ela estudou a peça, o tanto que ela conhece a peça, aquilo ali acaba passando na hora da performance. Se ele domina a peça, se conhece muito bem, isso acaba passando, e tudo isso ajuda exatamente para a clareza, a clareza de estar transmitindo a mensagem” (Maria João).

Maria João também enfatiza, com algumas ressalvas, o movimento gestual como característica de expressividade na performance:

“em alguns casos ajuda e em outros atrapalha. Tem gente que faz um gestual, mas que não tem nada a ver com a música, e têm aquelas outras pessoas ali que até um movimento assim foi estudado, foi calculado, porque tem um objetivo. Mas o objetivo tem que ser sempre esse: o de passar a mensagem” (Maria João).

A questão gestual expressiva, de que fala a harpista Maria João, está ligada ao princípio de movimento encontrado na expressão musical, apontado por Juslin (2003) como um dos componentes da expressividade. No entanto, neste momento a harpista considera apenas os gestos que concernem ao caráter da realização musical. A questão do movimento gestual e corporal e sua importância para a expressividade do harpista será mais profundamente explorada na categoria “Construção da expressividade na harpa”, onde foram levantados recursos e estratégias envolvendo especificamente este elemento.

Dando continuidade as características de expressividade musical apresentadas pelas participantes da pesquisa na posição de espectadoras, a descrição da harpista Amanda de algumas destas características reforça o aspecto multidimensional do fenômeno:

Eu vejo a expressividade quando o artista está completamente envolvido. No aspecto visual, você vê que os gestos do corpo dele coincidem com as ideias musicais, e... no plano físico, quando você vê que o artista ele respira junto com a música. Essas duas características principalmente eu acho importante para mim de ver.

Eu gosto de ver quando o músico consegue respirar junto com a música. Quando você não vê, fica aquela coisa presa. Você vê que o harpista sente completamente o que ele vai fazer e ele toma o seu tempo para fazer isso, e ele entra no palco já em estado de completa ação com o que ele vai fazer. Quando você vê que ele sente no corpo o ritmo da música, o movimento da música, e ao mesmo tempo ele está em uma atitude de dar isso para público. Então quando ele tem essa atitude generosa, eu acho que o público consegue receber isso. Aí eu percebo que o artista está completamente ligado com o que ele está fazendo, e ele não está pensando “oh, eu estou nervoso” ou “eu estou com fome, quero sair logo”... (Amanda).

Há alguns aspectos importantes para se destacar na fala da participante Amanda. A primeira coisa interessante a se destacar é a sua necessidade em dividir as características em planos para melhor identificá-las, dividindo-as em plano visual, plano físico e o que podemos considerar como plano social. As características apresentadas tanto no plano visual quanto físico também estão ligadas ao princípio de movimento, considerado pela literatura de referência como fundamental para a expressão musical. Então quando a harpista aponta, por exemplo, a relação entre gestos corporais e ideias musicais, a respiração como movimento que articula ideias musicais promovendo a fluidez, as sensações do corpo em relação ao ritmo e ao movimento musical, que são produzidas em resposta a estes estímulos sonoros, todas estas relações estão ligadas ao

princípio de movimento da expressividade. É importante observar que neste momento Amanda apresenta características não ligadas diretamente à produção sonora, mas que são correlatas ao resultado sonoro.

O aspecto por último mencionado nesta fala de Amanda denota características relativas à postura e atitude do músico em performance, onde na concepção da harpista, este deve ter um posicionamento generoso com o público. Em outras palavras, esta pode ser considerada como uma postura presente e comunicativa. Esta característica compreende o que é considerado por este trabalho como o plano social da expressividade, aspecto este que integra de forma primordial o conceito de performance musical, como visto na literatura de referência desta pesquisa (GERLING E SOUZA, 2000; LIMA, APRO e CARVALHO, 2006; COOK, 2006).

Sobre o impacto visual da gestualidade relativa ao princípio de movimento presente na expressividade, a participante Sofia argumenta que os movimentos vão conduzir a produção do som desejado, e é a partir do som produzido que existe um resultado que reflete no gestual e visual, enfatizando que o processo expressivo é a partir de som: “foco principal da expressividade é sonora. A partir disso sim, isso consequentemente vai te dar os movimentos, mas não é ao contrário” (Sofia). Esta questão está em consonância com os apontamentos de Davidson (1999) quando destaca que os movimentos são parte integrante da componente expressiva da atividade musical, sendo esta expressividade corporal intrinsecamente ligada à técnica instrumental. Entretanto, a autora considera que movimentos espontâneos não podem ser desligados e tampouco acrescentados deliberadamente, pois tem origem na intenção mental de comunicar através da música e não na ideia de ligá-la a um gesto específico (1999, p.83).

De um modo geral, tornou-se notável durante a análise do discurso dos harpistas, a presença de certo receio ao falar do aspecto visual da performance como elemento que influencia a percepção do público. Esta é uma questão que vem sendo explorada mais recentemente nos estudos em performance musical, considerando que no contexto de uma sala de concertos o espectador não pode ser considerado apenas como ouvinte (DAHL e FRIBERG, 2007; BERGERON e LOPES, 2009).

Todos os entrevistados fizeram questão de salientar que o resultado sonoro é mais importante, mas sem desconsiderar totalmente que o aspecto visual, também seja importante em certa medida. Desta forma, a gestualidade em relação aos movimentos de

execução com objetivos sonoros é considerada como um aspecto importante para a o êxito da comunicação em performance.

As denominações presentes nas descrições só são possíveis por que as participantes tem conhecimento sobre os processos envolvidos na produção da expressividade musical. A descrição de alguém que não tenha a mesma bagagem e experiência com o fazer musical provavelmente geraria descrições diferentes, mas não menos importantes, sobre a percepção da expressividade na performance. Este apontamento abre possibilidades comparativas interessantes a serem desenvolvidas em outras pesquisas sobre a percepção da expressividade na performance musical.

Em síntese às características levantadas pelas harpistas participantes enquanto espectadoras, estimuladas durante as entrevistas a descrever estas características partindo da sua percepção de uma performance expressiva, é claramente notável a necessidade de seccionar em partes o todo que compõe o fenômeno expressivo, dividindo as características em planos diferentes, endereçando cada aspecto mencionado a uma dimensão da expressividade: física, sonora, visual, psicológica, social, entre outros planos possíveis. Este resultado corrobora o argumento desta pesquisa que propõe identificar a expressividade musical como um construto multidimensional (JUSLIN, 2003; FERIGATO e FREIRE, 2014; BINNING, 2015).

Cada harpista entrevistada apresentou em seu discurso sua concepção e percepção sobre a expressividade musical partindo de elementos distintos que compõe este fenômeno, como por exemplo: Visual (movimento gestual coerente com a ideia musical), Físico (sensações do corpo, movimentos físicos, respiração, relaxamento, tensão) e Sonoro (domínio dos parâmetros sonoros através da técnica, percepção aural e busca pelo som desejado). Apesar de partirem de pontos diferentes, todos apresentam a ideia de comunicação como elemento principal e característico da expressividade musical, e também como sendo o objetivo da performance musical de alto nível.

### **1.3 Importância da expressividade na performance.**

A terceira e última seção desta categoria de análise surgiu como a conclusão do tópico do roteiro de entrevista que buscou compreender a concepção das harpistas

participantes da pesquisa sobre a expressividade musical<sup>16</sup>, onde foi bastante enfatizada a importância deste elemento para uma performance musical de alto nível.

Assim como a participante Maria João considera que a expressividade tem uma importância “total”, apontando esta como “o” objetivo principal da performance musical, a harpista participante Marcela corrobora esta ideia destacando este elemento na performance como:

Fundamental (...) por que se não podemos deixar isso pra um computador fazer. Temos que diferenciar esse fazer aportando à nossa humanidade, no sentido mais amplo mesmo, reportar à nossa história, nossa cultura, nosso aprendizado, nosso sofrimento, nossas alegrias também, então é por alguma coisa que seja sua. (Marcela)

A participante Amanda destaca ainda os aspectos de expressão da personalidade, como a subjetividade, que pode ser considerado como fator principal na construção da expressividade musical e na realização da performance expressiva:

Pra mim é o mais importante. Sim. Por que a expressividade é uma coisa única que cada um tem e cada um expressa de um jeito diferente. Então eu acho isso muito valioso, e quando alguém consegue passar isso para o público, é como um tesouro que você pode pegar por alguns minutos. (Amanda)

É sempre pertinente enfatizar a importância do uso de analogias e metáforas quando queremos descrever aspectos relacionados à expressividade, à performance e à própria música, como visto na fala de Amanda em relação a interação com o público alcançada pelas habilidades comunicativas de intenção e transmissão do conteúdo musical.

Para todos os harpistas participantes desta pesquisa, a expressividade é o aspecto mais importante de uma performance musical e a subjetividade, através da criatividade, personalidade e sensibilidade emocional, aliadas a habilidades e consciência, é considerada a chave para a construção de uma interpretação genuína e uma performance de alto nível.

## **2. Construção da expressividade musical na harpa.**

### **2.1 Características da harpa e implicações para a expressividade musical do harpista.**

---

<sup>16</sup> Ver em anexos: “Roteiro para entrevista semi estruturada”.



Ao iniciar o tópico da entrevista que pretendia conhecer os processos de construção da expressividade na harpa do ponto de vista das harpistas participantes, apresentou-se como uma questão latente em seus discursos a necessidade de relatar especificidades da harpa que influenciam diretamente no desenvolvimento das características de expressividade. Assim, neste ponto das entrevistas, o foco da discussão girou em torno de características da harpa que influenciam a expressividade musical e, especialmente, no que concerne os aspectos que afetam o movimento corporal e gestual na execução musical expressiva como resultado das escolhas interpretativas.

A primeira característica relevante é o fato de a harpa ser um instrumento fixo ao chão, assim como o piano, tímpano e teclados da percussão, por exemplo. No entanto, difere destes instrumentos pela posição de apoio que abrange joelhos e o ombro direito, o que mantém o tronco numa posição mais fixa e limitada a movimentos de expressão corporal como um todo. Esta característica faz com o que o foco dos movimentos corporais e gestuais seja trazido para os movimentos dos braços e especialmente das mãos. A harpista participante Maria João descreveu este fato da seguinte maneira:

O que chama a atenção de todo mundo é aquele “balé dos braços” e tal, por que é o que está na frente. E que às vezes você acaba fazendo nem com aquela intenção de criar uma cena, algumas vezes é, mas às vezes você faz por que é necessário, por que se você não faz aquilo ali não flui. (Maria João)

A segunda característica está mais diretamente ligada à produção sonora, onde ao contrário dos instrumentos de sopros e de cordas, a harpa não pode disfarçar o começo de som. Este aspecto aproxima a harpa de interfaces similares como o piano e a percussão em geral, sendo necessário um ataque “percussivo” para por o instrumento em vibração sonora. No entanto, o movimento realizado para a produção sonora na harpa utiliza o contato direto com as cordas, colocando a harpa na categoria dos instrumentos dedilhados, como o violão, por exemplo.

Esta característica influi diretamente na realização de alguns elementos de articulação expressiva musical. O *legato*, por exemplo, quando é requerido a ser executado na harpa exige um direcionamento expressivo onde há um apelo gestual maior, por que fisicamente, e possível dizer que *legato* na harpa não existe. Todavia, existem maneiras de simular o efeito do *legato* através de técnicas que manipulam

parâmetros sonoros como articulação e dinâmica para promover a sensação de *legato*. Este exemplo pode ser observado na fala da harpista participante Sofia, que descreve a execução de uma frase com *legato* e *crescendo*:

Na harpa cada dedo começa o som no preciso momento, então você (...) pra não quebrar essa linha você tem que realmente ouvir... (Sofia).

Você tem que sempre pensar que não pode botar toda a força no quarto dedo, tem que tocar um pouquinho mais forte o terceiro, muito mais segundo e muita atenção primeiro, contando que quarto, terceiro e segundo tocam numa direção, fazem movimento numa direção, e o primeiro faz na outra direção, e você tem que igualar todo esse som! Então é uma complicação do instrumento, é uma característica do instrumento, sonora, e que envolve realmente, assim, uma expressividade... (Sofia).

A descrição acima apresentada pela harpista, reforça a relação entre expressividade musical e “gesto de produção sonora” combinado com “gesto facilitador de produção sonora” (denominações utilizadas por JENSENIUS e *et all*, 2007) quando destaca o manejo dos parâmetros de dinâmica e direção da articulação para o efeito de *legato*. Especialmente na última frase, é destacado pela harpista que isto envolve realmente um trabalho de “expressividade”. Esta intrigante colocação denota a necessidade de envolver habilidades que vão além da técnica aplicada, que podem ser compreendidas como uma verdadeira intenção, que se reflete no caráter gestual do movimento aplicado em junção com a percepção aural do executante que alimenta a continuidade deste movimento.

Uma terceira característica que pode ser considerada como relevante para o desenvolvimento da expressividade na execução da harpa é o que o harpista e compositor Carlos Salzedo (1917) se refere como o ato de “deter a vibração”<sup>17</sup>. Este é um aspecto que, assim como a segunda característica apresentada, pode determinar muitas escolhas interpretativas que influenciam diretamente no resultado expressivo, especialmente na organização gestual tanto do ponto de vista técnico quanto expressivo:

Para todos os instrumentos, o repouso significa a absoluta parada do som. O pianista retira suas mãos do teclado (e também deixa o pedal); o violoncelista levanta seu arco das cordas; o oboísta remove a palheta dos lábios; enquanto o harpista procede fazendo exatamente o contrário: em razão de obter o silêncio, leva suas mãos abertas sobre as cordas (a diferença no gesto é extremamente

---

<sup>17</sup> “Arrest of vibration” (SALZEDO, 1917, p.2).

significante; esta é uma das razões que demonstram a necessidade de colocar a harpa em uma categoria separada).<sup>18</sup> (SALZEDO, 1917, p.2)

A harpa é um instrumento que requer a coordenação de muitas ações simultâneas simplesmente se considerarmos apenas aquelas relativas à produção sonora e controle dos sons produzidos (como exemplificados na citação de Salzedo), ou seja, a própria técnica harpística.

Ainda que não tenha sido diretamente citado por nenhum dos harpistas, é pertinente ressaltar que, adicionados ao repertório técnico gestual de produção e controle do som, temos os movimentos de pedais. Os pedais da harpa devem ser articulados não apenas com foco na sua função mecânica principal, mas pensados também como movimentos gestuais que refletem no resultado expressivo, como apontado por Salzedo (1917):

Cada entalhe dos pedais é escrupulosamente indicado de acordo com os ritmos da expressão musical. Tendo isto em mente, este deverá adquirir duas coisas importantes e necessárias para interpretar fielmente o pensamento musical. A ação dos pedais deve ser imperceptível e silenciosa (a questão mais importante), e o conjunto de gestos do músico irá constituir um todo indissolivelmente harmonioso e mais essencialmente artístico.<sup>19</sup> (SALZEDO, 1917, p.4)

## 2.2 O Processo de construção.

A presente seção da segunda categoria de análise se refere diretamente ao tópico do roteiro que teve como proposta estimular as harpistas participantes a descreverem seu processo de construção da expressividade durante um trabalho de interpretação. Para todas as participantes a expressividade musical deve ser trabalhada desde o início do processo de interpretação, mesmo que o harpista seja novato.

---

<sup>18</sup> “With all instruments, the rests signify the absolute cessation of sound. The pianist lifts his hand from the keys (also releasing the pedal) ; the 'cellist raises his bow from the strings; the oboist removes the reed from his lips; whereas, the harpist proceeds to do the exact opposite: in order to obtain silence, he places his hands, wide open, upon the strings. (This difference in gesture is extremely significant; it is one of the reasons that demonstrate the necessity of placing the harp in a separate category)” (SALZEDO, 1917, p.2).

<sup>19</sup> Every notching of the pedals is scrupulously indicated in accord with the rhythms of the musical expression. By conscientiously taking note of this, one will acquire two things important in themselves and necessary to interpret faithfully the musical thought. The action of the pedals can thus be controlled in a manner both unnoticeable and silent (a most important matter), and the ensemble of the player's gestures will constitute a whole indissolubly harmonious and more essentially artistic.<sup>19</sup> (SALZEDO, 1917, p.4)

Entretanto, apontaram que existe sim um momento no processo de trabalho em que colocam o foco todo para a expressividade por assim dizer, como especificou a harpista Maria João:

Desde o início a expressividade deve ser trabalhada, desde o primeiro estudo de notas que você está fazendo já deve ser trabalhada. Mas existe um momento mais específico na construção do meu estudo aonde eu vou realmente dar o enfoque todo pra isso: que é o final. (Maria João)

Esta colocação de Maria João pode ser considerada como introdutória para o conceito de divisão do processo em etapas, que se apresentou como elemento principal para a construção da expressividade das harpistas entrevistadas. Este resultado está diretamente ligado ao conceito de expertise apresentado por Matlin (2004), quando destaca a eficiência na resolução de problemas, através da divisão deste problema em subproblemas, como uma das principais características das pessoas experts.

Esta relação se torna possível se considerarmos a interpretação e o aprendizado de uma nova obra, por exemplo, como o problema geral e inicial da prática musical do interprete. Deste modo, a abordagem dos harpistas frente ao processo de construção de uma interpretação com foco na expressividade, ou na resolução do “problema inicial”, se conecta com as características levantadas por Matlin, onde o expert geralmente divide o problema em diversos subproblemas (ou etapas) que podem ser resolvidos em uma ordem específica. Também a elaboração mais cuidadosa em relação ao estado inicial do problema surge por terem uma base de conhecimentos extensa, o que lhes permite enquanto experts, ter uma visão mais ampla do problema e identificar fatores prioritários que organizem a estratégia de resolução, proporcionando-lhes velocidade e exatidão.

A harpista Sofia enfatiza essa questão por considerar que é a expressividade que vai conduzir toda a construção de processo de trabalho, então esta se encontra presente desde o princípio do processo para que seja possível evitar que o processo seja construído errado: “Desde o começo eu preciso treinar tanto os meus ouvidos quanto a minha parte mecânica, técnica, muscular, etc., tudo que envolve essa parte já vai se habituar a com aquilo que será o produto final” (Sofia).

Se o objetivo final e principal de uma interpretação é gerar uma performance expressiva desta, considerar uma visão ampla sobre o material a ser interpretado pode ser importante para garantir que o objetivo seja atingido com sucesso e, principalmente,

com rapidez. Em outras palavras, o expert parte do geral para o específico. Primeiro este busca uma compreensão ampla da estrutura para melhor identificar os pontos específicos que devem ser trabalhados com mais atenção (subproblemas).

No entanto, isto se torna possível por que o expert já possui domínio sobre estes pontos específicos, que podem ser considerados aqui como a técnica instrumental em geral, ou como especificado por Matlin (2004, p. 245), uma base de conhecimentos que permite que a memória regular de trabalho de curto prazo possa acessar um conjunto grande e estável de informações da memória de longo prazo, possibilitando uma representação eficiente. Em comparação, os novatos, por exemplo, se concentram em características superficiais do problema gerando representações ingênuas, ou seja, partem do específico para o geral por não terem ainda o completo domínio das habilidades cognitivas exigidas na execução do instrumento, o que torna o processo de aquisição de um produto satisfatório em termos de expressividade mais lento em comparação com o expert.

### 2.2.1 Construção da ideia musical.

Esta visão ampla sobre o material musical a ser interpretado pode ser considerada como a primeira etapa do processo, como exemplificado na fala da participante Amanda, onde a expressividade “surge depois que você forma uma ideia da estrutura musical”:

Então primeiro vem o conhecimento de estrutura musical, o conhecimento e a proximidade à obra musical, aí você entende como ela é, quais são as partes importantes, como que é o início, como que é o final, e depois que você tem o “mapa” traçado na cabeça de como é, aí você começa a decidir segundo os seus conhecimentos musicais, o contexto histórico da música... aí você pode começar a decidir como você quer tocar. (Amanda)

A descrição da participante Maria João, em grande similaridade com Amanda, reforça as características desta primeira etapa do processo:

Então nessa primeira etapa de conhecer a peça envolve: leitura de nota, análise harmônica, análise da estrutura, é “entrar e ver a casa” (...) primeiro você dá uma visão geral da peça, entende mais ou menos do que se trata, depois você vai varrer alguns trechos, organizar ali rapidamente, é o que eu chamo realmente de “colocar a casa em pé”, é a primeira coisa que eu faço: colocar em pé. (Maria João)

Em relação ao que Maria João chama de “colocar a casa em pé”, a participante Sofia sintetiza como o processo de leitura, onde de acordo com a sua concepção é a parte mais cansativa por ter mais informação a ser decodificada e, por essa razão, pode se desenvolver mais lentamente dependendo do material. Entretanto, considerar a visão ampla como condutora, ou seja, ter sempre em mente uma imagem do produto final é relevante para que se apliquem os recursos e se desenvolva estratégias com inteligência. Este aspecto é identificado por Chaffin e Lemieux (2004) como a habilidade de manter em mente uma “grande imagem”<sup>20</sup> da obra, uma imagem artística do produto como referência, que seja ao mesmo tempo atenta aos detalhes técnicos e interpretativos (2004, p.28).

A ideia de manter o “todo” da obra em mente durante o processo de construção da performance de alto nível aparece nos discursos das harpistas como muito importante para conduzir uma interpretação que alcance um resultado em performance com a expressividade planejada, ou seja, coerente com a ideia musical a ser comunicada.

Este pode ser considerado um recurso usado por estas harpistas como ponto de apoio durante o processo de construção da performance. A participante Marcela chama este recurso de “direção musical”. Para Maria João este recurso é concebido como uma “linha mental”, onde se encaixam todas os aspectos envolvidos na ideia musical a ser transmitida, servindo como ponto de apoio de memória técnica, muscular, intelectual, emocional. Este trabalho interpreta esta ideia como um vetor de expressividade, trazendo a ideia de fluxo e fluidez do discurso musical.

### **2.2.2 Recursos e estratégias.**

A primeira etapa apresentada pelos harpistas participantes considerou a formação da ideia, a construção inicial da imagem do produto final onde se estabelece um fio condutor para as ideias a serem expressas, que ser compreendido como o “conhecimento declarativo” (MARZANO, 1988) sobre o objeto determinado. Como uma segunda etapa do processo de construção da expressividade as harpistas apresentam exatamente os recursos que podem ser relacionados com a aplicação do “conhecimento procedimental”, ou seja, informações sobre as ações necessárias para a realização da tarefa proposta. Para a participante Maria João, esta fase se caracteriza principalmente por estudos de conscientização e fixação:

---

<sup>20</sup> “The big picture” (CHAFFIN e LEMIEUX, 2004, p.28).

Faço vários estudos de fixação, conscientização, automatização dos movimentos, de saltos, todos esses processos de fixação mesmo, mas principalmente consciência. Por que tem essa questão de você só automatizar sem a consciência, e eu acho isso muito perigoso.

Então tem que ter um momento realmente pra trazer tudo pra o consciente, por que tem várias formas de estudar, pra cada passagem tem 3, 4, 5 formas diferentes de você estudar pra trazer a consciência.

A medida que eu vou fazendo esses estudos eu vou percebendo, por que aí sim eu vou construir a minha “linha mental”. Aqueles estudos que mais me colocaram dentro da ideia que eu queria passar. À medida que eu vou percebendo eu vejo: “pra essa sessão, este estudo aqui ele me deu melhor resultado..., esse daqui já me deu tal coisa, esse aqui tal coisa”, então é a partir dali que eu construo a minha linha mental final que eu vou levar para o palco. (Maria João)

Entre as estratégias apontadas pelos harpistas nesta etapa, apresentou-se de forma latente durante a análise do discurso um enfoque nos aspectos que dizem respeito aos movimentos corporais e gestuais relativos à expressividade. Neste ponto voltamos ao princípio de movimento como um dos cinco elementos da expressividade musical identificados por Juslin (2003). A relação entre movimento e expressividade musical tem se mostrado como uma questão relevante para a área de performance, tendo despertado interesse em pesquisas que investigam este fenômeno sob diversas perspectivas.

Davidson (2007) estudou o uso do movimento expressivo corporal e gestual através de um estudo de caso sobre performances solo realizado por um mesmo pianista buscando diferenças e similaridades em diferentes performances de uma Bagatelle de Beethoven. Buscou-se primeiro descrever o vocabulário de movimentos físicos utilizados pelo pianista, e em um segundo momento investigou-se se estes mesmos movimentos foram usados ou não em repetidas performances da peça.

Broughton e Stevens (2009) investigaram a hipótese de que o aspecto visual do movimento tem um papel importante na relação de comunicação entre o músico e o público em performances solo de marimba executadas por percussionistas experts, considerando a ideia de que o movimento corporal é muito relevante para a expressividade neste instrumento, uma vez que a marimba é relativamente restrita em determinadas características sonoras de expressividade.

Estudos realizados por Chadeaux, Wanderley e *et all*, (2013), abordam o movimento corporal e gestual envolvidos na performance da harpa clássica descrevendo como esses movimentos acontecem e por que acontecem, partindo da análise de

gravações em áudio e vídeo e, mais recentemente, coletando dados diretamente do corpo do harpista utilizando sensores de movimento que descrevem a trajetória dos movimentos durante a execução.

De acordo com Demos e *et all.* (2014) a convicção de que os movimentos são significativos na performance musical persiste por duas razões principais: 1) por que apresentam uma relação confiável com a estrutura musical e 2) por transmitirem intenções expressivas do performer para o público, do maestro para a orquestra e dos músicos entre si.

Para Jensenius e *et all.* (2009), na pesquisa em música o movimento corporal tem sido frequentemente relacionado com a noção de gesto pelo fato de muitas atividades musicais envolverem movimentos corporais que evocam significados e, por isso, estes movimentos são chamados de gestos. De acordo com Jensenius e a literatura os gestos musicais podem ser divididos em 4 categorias: 1) Gestos de produção sonora<sup>21</sup> 2) Gestos comunicativos<sup>22</sup> 3) Gestos facilitadores de produção sonora<sup>23</sup> e 4) Gestos acompanhantes do som produzido<sup>24</sup>.

As harpistas, ao relatarem questões relativas ao movimento como elemento de expressividade, descreveram estratégias que envolvem principalmente aspectos emocionais em ligação com a consciência corporal necessária para perceber comportamentos motores e “administrar essas sensações de corpo” durante a execução expressiva. Este resultado, apresentado na figura 8, foi identificado em dois níveis:

1 - corporal:	Que aborda aspectos de intenção relacionados às sensações do corpo e seu reflexo nos aspectos técnicos durante a performance;
2 - emocional:	Que destaca a consciência em relação ao estado emocional e seus reflexos no corpo, bem como a aplicação de movimentos para promover ou inibir estes estados emocionais através do controle e desta consciência.

<sup>21</sup> Sound-producing gestures;

<sup>22</sup> Communicative gestures;

<sup>23</sup> Sound-facilitating gestures;

<sup>24</sup> Sound-accompanying gestures.



Figura 8: Quadro: o movimento nos níveis corporal e emocional.

Sobre o nível corporal, a participante Amanda descreve o uso consciente da sua memória física como estratégia para garantir os movimentos técnicos e expressivos relativos a cada ideia musical:

Cada passagem difícil da música, eu pego muito devagar e aí eu começo a ver onde que está a dificuldade do corpo para fazer, então se eu vejo que travou em algum lugar, aí na hora do estudo eu tento fazer com mais relaxamento. Então quando eu vou tocar em público, eu lembro de cada sensação física que é definida pela dificuldade da passagem, então quando eu vou tocar passagens mais difíceis eu lembro dessa sensação física de deixar relaxar um pouquinho, é como quando você vai tocar uma passagem que é muito rápida, antes de tocar eu respiro para entrar nessa sensação e poder tocar a passagem de um jeito fluido, do jeito que eu procurei nas horas de estudo. (Amanda)

Esta estratégia descrita por Amanda sobre a sua prática se relaciona ao princípio de movimento (JUSLIN, 2003) quando a harpista se refere aos aspectos de variabilidade não intencionais do movimento biológico, que refletem nas limitações anatômicas do corpo em conexão com os aspectos motores exigidos pelo contexto instrumental específico, especialmente em relação aos aspectos de tensão e relaxamento. Este resultado mostra a importância do conhecimento metacognitivo sobre o próprio corpo que se traduz na compreensão dos reflexos motores estimulados tanto pelos “gestos de produção sonora” quanto pelos “gestos acompanhantes de som produzido” (JENSENIUS e *et all.* 2009). Em relação a esta ideia, Amanda ressalta que:

Eu sou uma pessoa muito visual, eu relaciono tudo com o visual, e os sentimentos também, a forma que o músico se mexe ou faz as expressões com a harpa pra mim entra muito, mas quando eu toco, isso é mais da emoção física, da sensação física, então o recurso que eu uso vai mais por esse lado do que por imagens. O corpo fala exatamente o que está sentindo; a ponta dos dedos é a continuação do pensamento; traduzir movimentos em som, e som em movimentos, e vice versa. Então você vai formando uma imagem de como você que ser, mas é o seu corpo que vai finalmente te falar: “você é assim, você está sendo assim agora” (Amanda)

Este apontamento reflete o nível emocional do princípio de movimento, onde a harpista destaca a consciência em relação ao estado emocional e seus reflexos no corpo, bem como a aplicação de movimentos para promover ou inibir estes estados emocionais através da consciência e do controle.

Em síntese, as estratégias relativas ao planejamento e organização dos movimentos corporais e gestuais descritas pelas harpistas entrevistadas foram divididas de acordo com o foco, origem e finalidade destes movimentos, são exemplificadas a seguir por trechos das falas das harpistas colaboradoras, gerando as seguintes categorias:

a) Movimento corporal e gestual com foco na sensação física:

Eu tento reproduzir e eu acompanho essa interpretação muito com a respiração, com a sensação dos dedos, com a sensação que o corpo tem quando ele toca certas passagens (Amanda).

Então tento unir todas essas posições com harmonia através dos micromovimentos, e esses micro movimentos devem ser relaxados, para não gerar nenhum obstáculo entre uma ideia musical e outra (Amanda).

b) Movimento corporal e gestual com foco no visual cênico para comunicação expressiva em performance:

Essa questão ela vem muito do seu julgamento final de ver até onde vale a pena você sacrificar a limpeza ou a mensagem em virtude desse... apelo visual (Maria João).

O ideal que eu considero é você conseguir aliar as duas coisas, por que é interessante para o público realmente ver não somente uma apresentação boa de ouvir, mas também boa de ver (Maria João).

Eu sempre levo pra esse lado, a mensagem musical em primeiro. Por exemplo: eu tento o máximo passar musicalmente. Se você precisar usar algum outro recurso visual ou cênico você usa, é bem vindo, mas se o recurso não está favorecendo eu não tenho problema nenhum em abandonar (Maria João).

c) Movimento corporal e gestual como agente facilitador da produção sonora através da imagem como metáfora para o movimento:

as vezes só de você visualizar o movimento da mão, aquilo ali já ajuda você a gravar alguma coisa que você quer passar na hora. Eu me lembro que muitas vezes que eu estudei peças que eu tinha assistido a Silvia estudar, e as vezes eu não estava conseguindo sair de uma situação, eu lembrava do jeito que ela pegava na corda e procurava imitar aquela forma... (Maria João).

As estratégias identificadas relativas ao movimento corporal e gestual como elemento da expressividade, mostraram que o planejamento, assim como o controle, de

movimentos corporais e gestuais intrínsecos e extrínsecos à técnica harpística tem uma importância fundamental no preparo das performances. O planejamento e organização de movimentos corporais e gestuais coordenados partem das escolhas interpretativas relacionadas à intencionalidade e comunicabilidade de conteúdo musical expressivo.

A noção de gesto e sua divisão em categorias no contexto musical apresentada pela proposta de Jensenius *et all.* (2009) se mostrou como relevante para a identificação dos movimentos corporais e gestuais descritos pelos harpistas e sua aplicação com diferentes finalidades, assim como no desenvolvimento de estratégias para a expressividade no processo de construção da performance.

As características físicas do instrumento apontadas pelas harpistas colaboradoras da pesquisa exercem um papel crucial na forma como os movimentos corporais são produzidos e especialmente sobre a produção dos gestos musicais descritos como “gestos acompanhantes do som produzido” e “gestos comunicativos”, que são essenciais para a comunicação expressiva na performance musical.

A descrição das estratégias pelas harpistas apresenta o movimento corporal e gestual não só com foco nos “gestos de produção sonora”, mas também partindo das sensações físicas e do impacto visual dos gestos comunicativos e de acompanhamento sonoro. Este último aspecto evidencia que o trabalho sobre o efeito visual do gestual é importante para uma performance expressiva e comunicativa. Entretanto, todas as harpistas concordam que o resultado sonoro é prioritariamente mais importante, mas que uma performance de excelência necessita unir todos os aspectos sonoro, físico e visual para um resultado fluido.

### 2.2.3 Preparação para a performance.

A etapa final da construção da expressividade musical para uma performance, de acordo com as harpistas participantes, envolve principalmente recursos e estratégias relacionadas ao foco e concentração na performance, bem como a atenção aos fatores psicológicos e emocionais.

Para a harpista participante Sofia, neste estágio final de preparação, tocar sempre a obra inteira sem interrupções é muito importante para manter a imagem da obra como um produto completo e expressivo. Isto se deve ao fato de que, para Sofia, é fundamental “acostumar o ouvido” à concepção completa de como deve ser o produto final. No caso de uma obra com movimentos, este aspecto é imprescindível para

“construir as pontes entre os movimentos” (Sofia). Destaca também a importância de “tocar tudo do começo até o fim de uma vez só, para treinar a resistência e concentração” (Sofia), com objetivo de preparar o corpo para a resistência necessária à execução.

Sobre a concentração requerida para garantir que o fluxo expressivo de comunicação das ideias musicais aconteça, a harpista participante Maria João chega a uma constatação onde destaca: “Concentração. Eu cheguei à conclusão de que a gente estuda pra tudo e não estuda pra isso! E a gente acha que na hora vai acontecer um milagre e a gente vai se concentrar e pronto! E não é assim... você também pode estudar pra isso” (Maria João). Para manter a concentração, Maria João utiliza pontos específicos de foco como recursos para manter a concentração, o envolvimento com a realização e a conexão com a ideia que está sendo transmitida:

Um dos recursos que eu uso bastante pra construir a minha linha mental: eu coloco o foco, por exemplo, na linha melódica que eu estou ouvindo, no solfejo da linha melódica. Eu posso colocar também, por exemplo, o meu foco pra uma história que eu criei, eu posso colocar até pra visualização da forma da mão. (Maria João).

De acordo com a fala das harpistas, um dos aspectos mais importantes nesta etapa final de preparação para uma performance é a criação de pontos de apoio de foco para induzir a concentração e a conexão com as ideias a serem expressas, e para depois manter esta concentração durante a performance. Para a participante Amanda, em razão de manter uma postura comunicativa com o público (como destacado em sua concepção de expressividade):

Eu tento focar meus sentimentos na humildade, e para isso é levar a mim mesma com muita humildade, e aceitar todos os sentimentos que possam vir: de ansiedade, de medo ou de nervos, eu aceito eles com muita humildade, eu sei que é temporário, que é parte, que faz parte também um pouquinho de nervos. Antes de começar a tocar, eu canto internamente o primeiro compasso ou os dois primeiros compassos. Aí eu lembro como que eu queria tocar essa música e vou. Eu tento me concentrar para sentir exatamente do mesmo jeito que eu sinto quando eu estou em casa tranquila.

A preparação para as performances que almejam um resultado expressivo, necessita de um foco específico nos estudos de concentração. Deste modo, as estratégias descritas pelas harpistas demonstram como base a busca por reproduzir ao máximo o contexto da performance com estudos de simulação para foco e concentração. Um

exemplo deste tipo de estratégia é o que a harpista Maria João chamou de estudos “associativos” e “dissociativos”. Os estudos associativos, de acordo com Maria João, são aqueles que associam a execução com algum ponto de apoio focal:

São estudos aonde o meu foco ele está associado com a frase que eu estou fazendo, então eu posso decidir tocar pensando o tempo todo na harmonia, ou pensando todo o tempo no dedilhado, ou pensando todo o tempo em solfejar o baixo, ouvir o baixo harmônico ou solfejar a melodia, ou solfejar as melodias internas, depende de cada seção. Então eu posso fazer vários estudos associativos. Uma história seria um estudo associativo...

Então alguma imagem, alguma história, algum elemento que eu decido e eu ponho o meu foco naquilo, então eu me obrigo naquele estudo a pensar naquele foco que eu escolhi, não que a minha cabeça foi, sozinha. Então esses são os associativos. (Maria João)

Os estudos dissociativos, de acordo com a participante, são aqueles que:

Os dissociativos fazem o contrário, por que são coisas que por mais que você se prepare pra fazer, elas podem acontecer na hora. Você quer pensar na música, mas na hora vem um pensamento alheio e tira do seu foco, e aquele trabalho de você ter que voltar pro palco, que é pra isso que a gente estuda, mas muitas vezes você acaba tocando dissociado na hora da performance.

E o que eu uso muito pro dissociado, que eu acho mais comum pra mim, é você pensar em números, números pares, números ímpares, ou então gravar perguntas pra você ir respondendo, tipo “qual é o seu nome? qual é o telefone da sua casa? O nome do seu pai, da sua mãe...”, daí você grava e você vai ouvindo as perguntas; por que você está tocando, mas está ouvindo as perguntas e tem que responder essas perguntas... Então são coisas que dividem a sua concentração, por que você tá concentrado no que você está tocando, mas tem que concentrar em outra coisa ao mesmo tempo.

A harpista considera que o uso desse tipo de estratégia é importante para simular situações que podem ocorrer durante a performance e que podem tirar o foco da execução, quebrando a comunicação expressiva. Entretanto, ressalta que “os estudos dissociados não tem o mesmo rendimento que os associados, mas eles fortalecem muito a segurança do automático” (Maria João). Esta estratégia apresentada pela participante Maria João aponta para a utilização consciente de recursos cognitivos ligados à memória, formalizados e organizados através de um raciocínio metacognitivo.

Nesta etapa de preparação, outra estratégia importante no processo de construção da expressividade apresentada pelas harpistas, está relacionada ao feedback. Apesar das muitas formas possíveis de feedback mencionadas pela literatura, a estratégia

mencionada utiliza raciocínio metacognitivo, ligado principalmente à auto regulação, como destacado pela participante Sofia quando relata partindo de uma experiência de sua formação: “Então, a minha professora desde a escola chamava isso de ‘ouvido externo’. Se ouve de fora. Imagina que você é o público, é isso que você quer ouvir mesmo? Isso que você está fazendo, é isso que você quer ouvir?”(Sofia). A descrição da participante denota a sua prática auto regulada, onde o resultado sonoro instantâneo durante a execução serve de base para reflexão e desenvolvimento da consciência sobre a prática e seus resultados.

### 2.3 Modelo cíclico cognitivo.

A seguir, é apresentado como um último resultado desta pesquisa, um pequeno modelo baseado na literatura específica sobre cognição e metacognição, na análise discurso reflexivo das harpistas experts colaboradoras e nas minhas próprias reflexões enquanto *insider* e pesquisadora. Este modelo busca representar o funcionamento do raciocínio metacognitivo e sua aplicação para a construção da expressividade musical.



Figura 9: Modelo cíclico cognitivo.

Esta é uma representação do processo cognitivo acionado pelo raciocínio metacognitivo que pode ser aplicado sobre vários conhecimentos presentes na prática

musical em vários níveis da interpretação e performance musical. Aplicando esta representação a construção da expressividade musical, podemos compreender que partindo da intenção musical, executamos uma ação motora. A ação provoca uma resposta sonora que promove reflexos nos movimentos e também uma resposta emocional. Esta resposta proporciona material para um feedback e o desenvolvimento de uma estratégia metacognitiva para manter ou melhorar este resultado, gerando uma nova intenção.

Este fenômeno cíclico pode ser observado desde o nível macro: durante todo o processo de interpretação (geralmente em etapas, que ao longo dos anos vão ficando mais rápidas em relação ao tempo, à medida que o performer vai atingindo níveis de expertise); até o nível micro: durante a execução em uma situação de performance. Esta também pode ser considerada uma representação do processo metacognitivo da auto regulação, ou como apontado por Marzano (1988) o “conhecimento e controle sobre o processo”, que inclui o planejamento, regulação e avaliação, monitorados antes, durante e depois da realização da tarefa. A característica cíclica do processo metacognitivo pode se apresentar como um ponto fundamental na abordagem do fenômeno da expressividade musical na performance e na abordagem de músicos experts de modo geral. Esta ideia é corroborada pela fala da participante Maria João, quando no decorrer de sua reflexão durante a entrevista constata que o processo de construção não é totalmente linear, considerando que “todas as etapas estão presentes em todas as etapas” (Maria João).

O modelo proposto parte de uma reflexão que considera a consciência sobre a prática, onde o músico se apresenta como espectador de si mesmo, simultaneamente com a própria performance. Na perspectiva da expressividade, da literatura e dos resultados, este trabalho conclui que os pontos centrais para o desenvolvimento da expressividade musical em nível de expertise podem ser a consciência corporal e intelectual e o feedback.

## Conclusões

As demandas iniciais desta pesquisa partiram de algumas constatações baseadas na minha trajetória pessoal como harpista, no contato com músicos performers em diversos contextos e em reflexões prévias sobre os conceitos de performance musical e seu fenômeno expressivo. A relação entre intencionalidade, meios de execução e comunicabilidade como fatores que podem desencadear a expressividade musical, a constatação de uma demanda por expressividade observada tanto na perspectiva do público quanto do performer e as especificidades na elaboração e execução de estratégias de desenvolvimento da expressividade musical de acordo com o contexto instrumental específico, puderam ser observados no discurso das harpistas participantes nos resultados desta pesquisa.

O objetivo geral deste trabalho buscou compreender de que maneira a expressividade se apresenta na construção da performance musical destas harpistas experts através da articulação entre suas concepções e as estratégias adotadas para o desenvolvimento da expressividade na preparação de suas performances. Inicialmente, para conhecer as concepções sobre o fenômeno da expressividade musical foi importante explorar durante as entrevistas a visão das harpistas de diferentes pontos de vista. Entretanto, sem desconsiderar a posição de *insider* tanto das harpistas colaboradoras quanto a minha própria enquanto harpista e pesquisadora durante o processo de análise.

Desta maneira, os resultados da primeira categoria de análise denominada “A Expressividade Musical na concepção de Harpistas” mostraram que as características subjetivas e multidimensionais do fenômeno expressivo dificultam sua descrição e a criação de conceitos que definem este fenômeno de forma mais direta, sendo frequente a recorrência do uso de analogias e metáforas para descrever aspectos relacionados à expressividade, à performance e à própria música.

Durante as entrevistas, a estratégia de mudar o ângulo do olhar das harpistas sobre a expressividade musical para uma posição enquanto espectadoras da performance, promoveu o levantamento de características que complementaram a construção e formalização da concepção destas harpistas sobre a expressividade de forma positiva e construtiva. As harpistas participantes apresentam a ideia de intenção musical, ligada a comunicação através da performance, como elemento principal e



característico da expressividade, sendo este objetivo da performance musical expressiva de alto nível. Esta pode ser considerada uma concepção geral que apresenta concordância entre as quatro harpistas entrevistadas e a literatura.

Do ponto de vista prático, as harpistas demonstraram preocupação com a extrema mitificação da expressividade musical. Este apontamento se mostrou diretamente ligado a um dos mitos sobre a expressividade musical apresentados por Juslin e *et all* (2004), que trata da diferença entre “sentir a emoção” e a “sensibilidade emocional”. Interpretando este resultado, é possível entender o “sentir a emoção” como a intuição, e a sensibilidade emocional como a criatividade, onde a flexibilidade para criar “nuances” parte do domínio sobre o conhecimento para a aplicação desta criatividade, e não necessariamente de estados emocionais específicos.

Quando questionadas sobre as características da expressividade partindo de sua perspectiva enquanto espectadoras, a discussão sobre aspecto visual da performance se mostrou bastante presente nos discursos. No entanto, todas as entrevistadas fizeram questão de salientar que o resultado sonoro é mais importante, mas sem desconsiderar totalmente que impacto visual da expressividade também seja importante em certa medida.

Também é claramente notável nos discursos a necessidade de seccionar em partes o todo que compõe o fenômeno expressivo, dividindo as características em planos diferentes, endereçando cada aspecto mencionado a uma dimensão da expressividade: física, sonora, visual, psicológica, social, entre outros planos possíveis. Este resultado corrobora o argumento desta pesquisa que propõe identificar a expressividade musical como um construto de características multidimensionais.

Outro ponto de concordância geral entre as harpistas, e entre as harpistas e a literatura, é a concepção de que a expressividade é o aspecto mais importante de uma performance musical. A subjetividade, através da criatividade, personalidade e sensibilidade emocional, aliadas a habilidades e consciência, pode ser considerada a chave para a construção de uma interpretação genuína e uma performance de alto nível.

Conhecer as concepções sobre expressividade musical das harpistas colaboradoras apresentou resultados relevantes para a exploração seguinte, que propôs conhecer o processo de construção da expressividade durante um trabalho de interpretação das colaboradoras.

Assim, a segunda categoria de análise denominada “O Processo de construção” mostrou em seus resultados uma relação notável entre as concepções e as estratégias

específicas que dão suporte ao desenvolvimento de características apontadas nas concepções.

Esta categoria de análise mostrou a importância de dividir o processo de construção em etapas, sendo esta uma característica específica encontrada na abordagem de músicos experts para a resolução de problemas relativos à sua área de domínio específica, apontada pela literatura referenciada na psicologia cognitiva. As etapas foram identificadas como três momentos principais, apresentados como subcategorias de análise: “Construção da ideia musical”, “Recursos e estratégias” e “Preparação para a performance”.

A “Construção da ideia musical”, indicada como a primeira etapa do processo, considera que expressividade musical seria responsável por conduzir toda a construção de processo de trabalho, onde uma visão ampla sobre o material a ser interpretado pode ser considerada fundamental para garantir que o objetivo seja atingido com sucesso e, principalmente, com rapidez. Esta imagem do produto final está relacionada à estrutura musical em si e pode ser considerada como um recurso usado por estas harpistas como o fio condutor durante o processo de interpretação e construção da performance, gerando uma expressividade planejada, ou seja, coerente com a ideia musical a ser comunicada. Este recurso é usado por músicos experts para cumprir com a ideia de fluxo e fluidez necessários ao discurso musical expressivo.

A seção sobre “Recursos e estratégias” buscou conhecer os recursos e estratégias utilizados pelas harpistas colaboradoras para a construção da expressividade e da performance como um todo, se apresentou como sendo uma segunda etapa do processo. Os resultados mostraram que nesta fase há um direcionamento para estudos de conscientização e fixação do material gerado pelo processo interpretativo.

No que diz respeito à construção da expressividade nesta etapa, os resultados mostraram um enfoque para estratégias relativas aos movimentos corporais e gestuais, demonstrando a importância do conhecimento metacognitivo sobre o próprio corpo. Assim, o planejamento e o controle de movimentos corporais e gestuais intrínsecos e extrínsecos à técnica harpística tem uma importância fundamental no preparo das performances. Estes movimentos corporais e gestuais coordenados partem das escolhas interpretativas relacionadas à intencionalidade e comunicabilidade de conteúdo musical expressivo.

A “Preparação para a performance”, etapa final da construção da expressividade musical de acordo com as harpistas participantes, mostrou seus resultados ligados

principalmente a recursos e estratégias relacionadas ao foco e concentração na performance através do desenvolvimento do raciocínio metacognitivo e feedback, bem como a atenção aos fatores psicológicos e emocionais. As reflexões sobre a literatura e os dados geraram ainda um modelo que busca representar o funcionamento do raciocínio metacognitivo e sua aplicação para a construção da expressividade musical. A criação deste modelo é uma proposta ilustrativa que representa todo o processo percorrido por esta pesquisa e que visa contribuir às pesquisas em expressividade musical como um todo.

As estratégias descritas pelas harpistas colaboradoras refletem sua expertise, quando evidenciam os processos característicos dos experts como a prática deliberada, a auto regulação e o raciocínio metacognitivo desenvolvido através da prática consciente e de recursos que proporcionem feedbacks para as reflexões adequadas.

As concepções das harpistas participantes estão em consonância com a literatura de referência deste trabalho quando a discussão tenta compreender a necessidade de desmitificar a expressividade como algo inacessível. É reconhecido por este trabalho que a identificação dos processos envolvidos na construção da expressividade musical é importante para a elaboração do produto final de uma interpretação e para a sua realização em performance. Este processo considera o conhecimento sobre a natureza da expressividade e estratégias para aquisição de domínio fluente sobre propriedades acústicas, onde o conhecimento metacognitivo e o domínio dessas propriedades acústicas evidenciam intenções expressivas.

Desmitificar a expressividade trazendo-a para um mundo mais material não significa inibi-la de seus aspectos subjetivos (especialmente aqueles ligados à sensibilidade emocional), mas sim torná-la acessível para que, desde o começo da jornada do aprendizado musical, esta expressividade possa ser incorporada, tornando o músico mais instrumentalizado dentro de seu contexto, para que os frutos da sua interpretação musical sejam comunicados com maior êxito.

Assim, a natureza subjetiva da expressividade musical, como demonstrada na fala dos harpistas e pela literatura, pode ser considerada o aspecto de maior riqueza de uma performance musical, sendo perfeitamente possível a qualquer músico desenvolver seu próprio vocabulário expressivo que, como apresentado na fala de uma das participantes, é desenvolvido de acordo com a identidade e personalidade de cada um, reforçando o caráter subjetivo e único de cada performance.



## Referências

- ANDRETTA, I. *et al.* (2010). *Metacognição e Aprendizagem: como se relacionam?* Psico. Porto Alegre, PUCRS, v. 41, n. 1, jan./mar. p. 7-13.
- ALVES, Anderson César. (2013). *Expertise na clarineta : possibilidades de construção da performance musical de "alto nível"*. Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Departamento de Música. Brasília-DF
- BARDIN, L. (1977). *Análise de conteúdo*. Lisboa, Edições 70.
- BAUER, Martin W. (2002). Análise de conteúdo clássica: uma revisão. In: Bauer, Martin W.; Gaskell, George. (editores) *Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som : um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi.- Petrópolis, RJ. Ed. Vozes. p. 189 - 217.
- BENETTI JR., Alfonso. (2013). *Expressividade e performance musical: Tendências conceituais segundo a abordagem de pianistas de excelência*. Anais do I Performa (International Conference on Performance Studies). Porto Alegre.
- BENETTI JR., Alfonso. (2013). *Expressividade e Performance Pianística*. Tese de Doutorado. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro – Portugal.
- BERGERON, Vincent & LOPES, Dominic M. (2009). *Hearing and Seeing Musical Expression*. Philosophy and Phenomenological Research Vol. LXXVIII No. 1. International Phenomenological Society.
- BINNING, John (2015). *Construct*. In: Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/134402/construct> Acesso em: 28 de janeiro de 2015.
- BORÉM, Fausto & RAY, Sonia. (2012). *Pesquisa em Performace Musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas*. Anais do II SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. Rio de Janeiro. p. 121- 168.
- BROUGHTON, M. & STEVENS, C. (2009). *Music, movement and marimba: an investigation of the role of movement and gesture in communicating musical expression to an audience*. Psychology of Music n° 37(2): 137–153.
- CHAFFIN, Roger & LEMIEUX, Anthony F. (2004). *General perspectives on achieving musical excellence*. In: Williamon, A. (2004). *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford University Press. p. 19-39.
- CHADEFAUX, D., WANDERLEY, M. e *et al.* (2013). *Gestural Strategies in the Harp Performance*. Acta Acustica united with Acustica. Vol. 99 (2013) p. 986 – 996.

- CLARKE, Eric. (2002). *Understanding the psychology of performance*. In: RINK, John. *Musical Performance: a Guide to Understanding*. UK: Cambridge University Press, p. 60-72.
- COOK, Nicholas. (2006). *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Per Musi, Belo Horizonte, n.14. p. 05-22.
- DAHL, Sofia & FRIBERG, Anders. (2007). *Visual perception of expressiveness in musician's body movements*. Music Perception, Volume 24, Issue 5. p. 433–45.
- DAVIDSON, J. W. (1999). *O corpo na interpretação musical*. Revista CIPEM n°1, p. 79–89.
- DAVIDSON, J. W. (2002). *Communicating with the body in performance*. In: RINK, John. *Musical Performance: a Guide to Understanding*. UK: Cambridge University Press, p.144 – 152.
- DAVIDSON, J. W. (2007). *Qualitative insights into the use of expressive body movement in solo piano performance: a case study approach*. Psychology of Music n°35(3) p. 381–401.
- DAVIDSON, J. W. (2012). *Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies*. Psychology of Music n°40(5) p. 595–633.
- DOMENICI, Catarina. (2005). *Interpretando o Hoje: uma proposta metodológica para a construção da performance da música contemporânea*. Anais do Décimo Quinto congresso da ANPPOM. p. 819 – 825.
- DOMENICI, Catarina. (2012). *A voz do performer na música e na pesquisa*. Anais do II Simpom. p. 169 – 182.
- ERICSSON, Karl Anders, RALF. Th. Krampe e CLEMENS Tesch-Römer. (1993). *The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance*. Psychological Review n° 100 (3) p. 363–406.
- FERIGATO, Arícia M. & FREIRE, Ricardo D. (2014). *Expressividade musical: Um construto de características multidimensionais*. Anais do I Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ/UFBA. p. 81 – 87.
- FLAVELL, John H. (1979) *Metacognition and Cognitive Monitoring: a new area of cognitive-developmental inquiry*. American Psychologist. Vol. 34, n° 10. p. 906-911.
- GABRIELSON, Alf. (2003). *Music Performance Research at the Millennium*. Psychology of Music n° 3, p. 221-272.
- GASKELL, George. (2002). *Entrevistas individuais e grupais*. In: Bauer, Martin W.; Gaskell, George. (editores) *Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi.- Petrópolis, RJ. Ed. Vozes. p. 64-89.
- GEHARDT, T. E. & SILVEIRA, D. T. [organizado por]. (2009). *Métodos de pesquisa*. Coordenado pela Universidade Aberta do Brasil – UAB/UFRGS e pelo Curso de

Graduação Tecnológica – Planejamento e Gestão para o Desenvolvimento Rural da SEAD/UFRGS. – Porto Alegre: Editora da UFRGS.

GERLING, Cristina C., SOUZA, Jusamara. (2000). *A performance como objeto de investigação*. Anais do I Seminário Nacional de pesquisa em performance musical. Editora UFMG. Belo Horizonte.

JENSENIUS, A. R., WANDERLEY, M., GODOY, R. I. e LEMAN, M. (2009). *Musical gestures: Sound, movement and meaning*. Chapter: Musical gestures: concepts and methods in research. 1st ed. Routledge, New York. p. 12 – 35.

JUCHENIEWICZ, J. (2008). *The influence of physical movement on the perception of musical performance*. Psychology of Music n° 36(4): 417–427.

JUSLIN, Patrik. (2003). *Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance*. Psychology of Music n° 31, p. 273-301.

JUSLIN, Patrick & LAUKKA, P. (2003). *Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?* Psychological Bulletin 129, p. 770–814.

JUSLIN, P., FRIBERG, A., SCHOONDERWALDT, E. e KARLSSON, J. (2004). *Feedback learning of musical expressivity*. In: Williamon, A. (2004). *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford University Press. p. 247 – 270.

KARLSSON, Jessica & JUSLIN, Patrik. (2008). *Musical expression: an observational study of instrumental teaching*. Psychology of Music n° 36, p. 309-334.

LAVILLE, Christian & DIONNE, Jean. (1999). *A Construção do Saber: Manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Trad. Heloisa Monteiro e Francisco Settineri. — Porto Alegre : Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMQ

LEHMANN, Andreas C., SLOBODA, John A. e WOODY, Robert H. (2007). *Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills*. Cary, NC, USA: Oxford University Press.

LIVINGSTON, Jennifer A. (1997). *Metacognition: An Overview*. Extraído de: <http://gse.buffalo.edu/fas/shuell/cep564/metacog.htm>

LOUREIRO, Maurício Alves. (2006). *A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical*. Revista Opus 12, p. 07-32.

MATLIN, Margaret W. (2004). *Psicologia Cognitiva*. 5° edição. Ed. LTC, Rio de Janeiro.

MARZANO, Robert J. e et all, (1988). *Dimensions of Thinking: a framework for curriculum and instruction*. Published by The Association for Supervision and Curriculum Development, 125 N. West St., Alexandria, VA – USA.

MORAES, Roque. (1999). *Análise de conteúdo*. Revista Educação, Porto Alegre, v. 22, n. 37. p. 7-32.

OXFORD DICTIONARIES. *Construct*. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/construct>> Acesso em: 10 de outubro de 2014.

PALMER, Caroline. (1997). *Music Performance*. Annual Review Psychology. Palo Alto-CA, v. 48, p. 115–138.

PSYCHOLOGY GLOSSARY. (1998-2014, AlleyDog.com). *Construct*. Disponível em: <http://www.alleydog.com/glossary/definition.php?term=Construct> Acesso em: 10 de outubro de 2014.

RUQUOY, Danielle. (1997). *Situação de entrevista e estratégia do entrevistador*. In: Albarello, Luc e *et all*. Práticas e Métodos de investigação em Ciências Sociais. Trad. Luísa Baptista. Ed. Gradiva, Lisboa - Portugal, 1997. p. 86-116.

SALZEDO, Carlos. (1917). *Modern Study of the harp: General survey of the instrument, with five poetical studies for the harp alone*. G. Schirmer, INC., NewYork.

SLOBODA, J. A., DAVIDSON, J. W., HOWE Michael. J. A. e MOORE, D. (1996). *The role of practice in the development of expert musical performance*. British Journal of Psychology n° 8 (72), p. 87–30.

WHITE, Robert. (2011). *Expression*. In: LATHAN, Alison. (Edited by) *The Oxford Companion to Music*. Online edition. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com> Acesso em: 10 de outubro de 2014.

ZIMMERMAN, Barry. J. (2000). *Attaining self-regulation: A social cognitive perspective*. In: Handbook of self-regulation, editado por M. Boekaerts, P. R. Pintrich, e M. Zeidner. San Diego: Academic Press. p. 13-39.



## **ANEXOS**

## **ROTEIRO PARA ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA**

### **Identificação do Harpista:**

- Nome completo;
- Idade;
- Formação na música e na harpa (onde estudou, com quem e por quanto tempo);
- Área de atuação profissional como harpista (onde atua e com que frequência: solista, camerista, orquestra, etc.);
- Tempo de atuação profissional como harpista (por quantos anos considera que toca profissionalmente);

### **Tópico 1 :** Concepção de expressividade musical dos harpistas.

Realizar um Brainstorm com o entrevistado: “expressividade musical”

Questões norteadoras:

- O que é expressividade em música pra você?
- Quais são as características de uma performance expressiva pra você? (ex: quando pedem a você para que seja mais expressivo o que você faz?)
- Qual a importância da expressividade musical na performance instrumental?

### **Tópico 2:** processo de construção da performance.

Questões norteadoras:

Parâmetros para a expressividade na harpa;

- Acredita que cada contexto instrumental têm suas próprias características de expressividade? Uma maneira expressiva de agir/tocar que caracteriza aquele contexto/instrumento? Por quê?

Recursos para a expressividade na harpa;

- Que recursos você utiliza para desenvolver a expressividade na construção da interpretação de um repertório? E na preparação para na performance em si?

Estratégias para a expressividade na harpa.

- Em que momento a expressividade se torna presente na construção de uma interpretação na sua prática?
- Como trabalha a expressividade processo de construção de uma interpretação e preparação para a performance?



---

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
Instituto de Artes - Departamento de Música  
Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música (“Música em Contexto”)  
Orientador: Ricardo Dourado Freire  
Aluna: Arícia Marques Ferigato

### **TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

Você está sendo convidado(a) para participar da pesquisa intitulada “*A Expressividade Musical na construção da performance de harpistas experts: características, habilidades e estratégias*”, coordenada por Arícia Marques Ferigato, sob orientação de Dr. Ricardo Dourado Freire, para o Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Música “Música em Contexto” do Departamento de Música da Universidade de Brasília. Sua participação se realizará por meio de entrevistas. Estas entrevistas serão gravadas e transcritas. Os dados gerados a partir da transcrição das entrevistas serão utilizados de forma a garantir o sigilo e o anonimato dos(as) entrevistados(as).

Termo:

Eu, \_\_\_\_\_, abaixo assinado, concordo em participar do presente estudo como sujeito e declaro que fui devidamente informado e esclarecido sobre a pesquisa e os procedimentos nela envolvidos.

Local e data:

---

Assinatura do Sujeito ou Responsável legal:

---

Telefone e e-mail para contato:

---