

ARILTON RODRIGUES MEDEIROS JUNIOR

**O RODÍZIO COMO POTENCIAL DA OTIMIZAÇÃO DA PRÁTICA PIANÍSTICA:
UM ESTUDO EXPERIMENTAL**

FORIANÓPOLIS, SC

2018

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

ARILTON RODRIGUES MEDEIROS JUNIOR

O RODÍZIO COMO POTENCIAL DA OTIMIZAÇÃO DA PRÁTICA PIANÍSTICA:
UM ESTUDO EXPERIMENTAL

Dissertação apresentada no Curso de Pós-graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música. Subárea: Interpretação e Criação Musical.
Orientadora: Professora Dra. M^a Bernardete Castelan Póvoas.

FLORIANÓPOLIS, SC

2018

M488r Medeiros Junior, Arilton Rodrigues

O rodízio como potencial da otimização da prática pianística: um estudo experimental / Arilton Rodrigues Medeiros Junior. - 2018.

127 p. : il. ; 29 cm

Orientadora: Bernadete Castelan Póvoas

Bibliografia: p. 101-104

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2018.

1. Piano – instrução e estudo. 2. Instrumentos musicais. 3. Estudos experimentais. I. Póvoas, Bernadete Castelan. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD: 786.207 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Mariana O. S. Pflieger

CRB14/1243 Biblioteca Central da UDESC

ARILTON RODRIGUES MEDEIROS JUNIOR

**O RODÍZIO COMO POTENCIAL DA OTIMIZAÇÃO DA PRÁTICA
PIANÍSTICA: UM ESTUDO EXPERIMENTAL**

Dissertação apresentada no Curso de Pós-graduação em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música. Sub-área: Interpretação e Criação Musical.

Banca Examinadora:

Orientadora:



(Dr^a Maria Bernardete Castelan Póvoas)

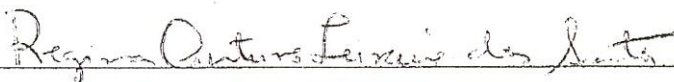
UDESC

Membros:



(Dr. Luís Cláudio Barros P. da Silva)

UDESC



Dr^a Regina Antunes Teixeira dos Santos

UFRGS

Florianópolis, 3/08/2018.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus pela força espiritual que me concedeu no decorrer deste processo, guiando-me. Sei que devo a Ele tudo que conquisto.

À minha professora orientadora Dr^a Maria Bernardete Castelan Póvoas, pela dedicação durante toda minha trajetória acadêmica. Pela amizade conquistada, pela paciência, pela integridade, pela orientação artística musical, acadêmica, profissional e pessoal. A ti, minha admiração e gratidão.

À minha companheira Jéssica Ignácio de Souza, pelo apoio emocional, estando sempre ao meu lado em todos os momentos. Pelos pensamentos compartilhados sobre assuntos de pesquisa que, por serem colocados de forma clara e objetiva na maioria das vezes, me afastava do “caos”. Pelos sorrisos e pelo amor e carinho que tens por mim. A ti, minha eterna gratidão.

Aos meus pais Arilton e Jucélia, pelo amor, pelo conforto de sua presença. Obrigado pela compreensão na realização dos meus objetivos. Obrigado pelo apoio emocional e por acreditar no meu trabalho. Sou grato porque vocês me formaram para a vida! Obrigado!

Aos meus familiares, pelo apoio: irmãos Elizandro e Vanessa; sobrinhos Maria Luiza, Gabriel, Amabille e Maria Laura; cunhados Eder e Carla; sogros Antonio e Margareth.

Aos colegas de mestrado, Midiã Cabral, Rafael Friesen, Felipe Paupitz, Gandhi Martinez, Luiz Fernando Santiago, Arthur Bencke, César Damaceno e Lia Viegas, obrigado por compartilharem ricas discussões sobre tópicos pertinentes.

Aos servidores da UDESC com os quais tive contato no PPGMUS: Célia, Manoela, Thiago, Lucinda, Dilma e Fabiana, obrigado pelo admirável profissionalismo e, sobretudo, pelas conversas nos corredores.

Aos meus professores de mestrado, Luigi Irlandini, Guilherme Sauerbronn, Acácio Piedade, Regina Finck, Teresa Mateiro e Viviane Beineke. À coordenação do PPGMUS na pessoa da professora Dr^a Viviane Beineke, pelo admirável empenho nas atividades do programa. Pelo incentivo às publicações e participações em eventos. Pela disposição e eficiência no atendimento ao aluno. Muito obrigado!

Aos professores da banca, Luís Cláudio Barros P. da Silva, Regina Antunes Teixeira dos Santos e Guilherme Sauerbronn pelo empenho. Muito obrigado por aceitarem o convite para contribuir com este trabalho, e por serem peças fundamentais em minha formação.

Aos sujeitos pianistas que aceitaram realizar este experimento, bem como aos professores externos à UDESC que aceitaram avaliar as execuções pianísticas.

Aos cidadãos brasileiros que, por meio da bolsa CAPES, bancaram meus estudos com seus impostos: muito obrigado!

RESUMO

Nesta pesquisa é apresentada uma investigação que tem por foco central avaliar o sistema Rodízio (PÓVOAS, 2017, 2015) e atributos que o permeiam, aplicando-o na preparação e na execução da peça *Canhoto* (1943) de Radamés Gnattali (1906-1988), para piano solo, por meio de um estudo experimental para o levantamento e análise de aspectos que poderiam ser influenciados por sua utilização na organização do treinamento pianístico. O Rodízio é um sistema de estudo instrumental que integra, dentre outros aspectos, planejamento e organização do treinamento, prática distribuída e variabilidade de prática, com o propósito de analisar sua aplicação no estudo pianístico. O objetivo geral foi investigar sobre o sistema Rodízio como sistema de organização da prática ao instrumento e aspectos intrínsecos que possam potencializar o desempenho pianístico. Como objetivos específicos estabeleceu-se aprofundar o estudo sobre planejamento e estratégias de prática ao instrumento, compreender e mostrar de que maneira o sistema proposto potencializa ou não a aprendizagem pianística, verificando aspectos e conceitos interdisciplinares que o sistema incorpora. Entre as ações constam uma revisão de literatura que trata sobre a prática distribuída, planejamento e organização do estudo na área pianística e, interdisciplinarmente, nos campos da psicologia da música e do controle motor; um estudo experimental com a participação de sujeitos pianistas, avaliações por convidados profissionais da área e análise com cruzamento de dados dos procedimentos realizados. Participaram do procedimento experimental dois grupos de sujeitos, Grupo Experimental (GE) e Grupo Controle (GC), formados por alunos e ex-alunos dos cursos de bacharelado e mestrado em piano da UDESC e convidados externos. As técnicas de coleta de dados utilizadas no estudo foram: dois questionários (1 e 2); gravação das execuções instrumentais ao final do processo; lista de conferência e protocolo de avaliação para professores avaliadores das gravações. Resultados obtidos mostraram que o Rodízio abre espaço para potencializar a prática deliberada e a otimização do desempenho pianístico.

Palavras-chave: Rodízio. Organização do estudo. Variabilidade e distribuição da prática. Estudo experimental. Otimização do desempenho pianístico.

ABSTRACT

This thesis presents an investigation evaluating the Rotation System (PÓVOAS, 2017, 2015) and its attributes, applying it to the preparation and execution of *Canhoto* (1943) by Radamés Gnattali (1906-1988) for solo piano. This was achieved through an experimental study which analyzed aspects of piano practice organization influenced by its use. Rotation is a system of practicing that integrates, among other aspects, planning and organization with distributed and variable practice, analyzing its application to pianistic study. The general objective was to investigate the Rotation System as a system of practice organization with intrinsic aspects that improve pianistic performance; specific objectives include: to deepen research of planning and practice strategies, to understand and show how the proposed system either improves or does not improve pianistic learning, and to verify aspects and interdisciplinary concepts that the system incorporates. Also included is a review of the literature that deals with distributed practice, planning and organization of practice, and interdisciplinary literature in the fields of music psychology and motor control; an experimental study with participant pianists, and evaluations of procedures with data analysis by professional experts from the area. Participants in the experiment included two groups of subjects, the Experimental Group (GE) and the Control Group (CG), formed by students and ex- students of the undergraduate and master's degree piano programs at UDESC, as well as external guests. The data collection techniques used in the study was: two questionnaires (1 and 2); a recording of final performances at the end of the process; and a check list and evaluation protocol for teachers evaluating the recordings. Results obtained showed that the Rotation System contributes to deliberate practice and optimizes pianistic performance.

Keywords: Rodízio. Organization of the study. Variability and distribution of practice. Experimental study. Optimization of pianistic performance.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Autoavaliação dos sujeitos do GE, nível de comprometimento para com o procedimento experimental	80
Gráfico 2 – Autoavaliação dos sujeitos do GC, nível de comprometimento para com o procedimento experimental	80
Gráfico 3 – Autoavaliação dos sujeitos do GE, nível de atenção em cada UTr trabalhada	81
Gráfico 4 – Autoavaliação dos sujeitos do GC, nível de atenção em cada UTr trabalhada	81
Gráfico 5 – Autoavaliação dos sujeitos do GE e GC sobre a execução pianística da peça <i>Canhoto</i>	82
Gráfico 6 – Médias resultantes dos aspectos musicais avaliados, por grupo	84
Gráfico 7 – Aspectos musicais mais aparentes nas observações de sujeitos do GE realizado pelos professores avaliadores	85
Gráfico 8 – Aspectos musicais mais aparentes nas observações de sujeitos do GC realizado pelos professores avaliadores	86
Gráfico 9 – Comparativo de aspectos musicais entre os grupos	88

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Rodízio e variabilidade de estilos musicais de modo cíclico	50
Figura 2 – Intervalos para repouso físico e mental no treinamento instrumental entre UTrs ..	52
Figura 3 – Características e recursos do Rodízio	56
Figura 4 – Linha melódica da mão esquerda	60
Figura 5 – Distância entre eventos musicais	61
Figura 6 – Organização de UTrs na peça <i>Canhoto</i> de Radamés Gnattali	62
Figura 7 – Diferenças entre os materiais em <i>Canhoto</i> de Radamés Gnattali	67
Figura 8 – Características do sistema Rodízio. Adaptação à organização da prática pianística da peça <i>Canhoto</i>	70
Figura 9 – Sistema Rodízio e prática da peça <i>Canhoto</i> : aspectos inerentes observados.....	71
Figura 10– Formulário para avaliação de execuções pianísticas (Google Formulários).....	76
Figura 11 – Gráficos de faixa etária dos sujeitos.....	78

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tipos de prática segundo domínios da coordenação motora.....	32
Quadro 2 – Resumo das práticas mais utilizadas na aprendizagem de <i>Canhoto</i>	72

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Assuntos correlatos à prática instrumental	43
Tabela 2 – Exemplo de divisão de obra musical quanto ao número de compassos.	47
Tabela 3– Planilha de Treinamento 1 (PTr 1)	66
Tabela 4 – Planilha de Treinamento 2 (PTr2)	68
Tabela 5 – Nível de formação acadêmica dos sujeitos	78
Tabela 6 – Tempo de experiência de prática com piano e formação acadêmica dos sujeitos..	79
Tabela 7– Autoavaliação dos sujeitos sobre aspectos do procedimento experimental	79
Tabela 8 – Resultados da execução pianística pelos professores avaliadores	83
Tabela 9 – Rodízio e aspectos mais influentes	87

LISTA DE ABREVIATURAS

C1	Sujeito do grupo controle número um
DE5	Sujeito desistente número cinco
E2	Sujeito do grupo experimental número dois
EP	Execução pianística
GC	Grupo Controle
GE	Grupo Experimental
UTr	Unidade de Trabalho

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	25
1	PANORAMA TEÓRICO	29
1.1	TIPOS DE PRÁTICA	29
1.2	AUTORREGULAÇÃO E PRÁTICA DELIBERADA	34
1.2.1	Inter-relações Rodízio versus autoeficácia e prática deliberada: uma autorreflexão do pesquisador	42
2	O RODÍZIO	45
2.1	CARACTERÍSTICAS E FUNDAMENTOS DO RODÍZIO.....	47
2.1.1	Prática distribuída.....	47
2.1.2	O Rodízio e a variabilidade de prática	49
2.1.3	Intervalos entre UTrs.....	50
2.1.4	Rotatividade	52
2.1.5	Frequência.....	53
2.2	RODÍZIO E ESTRATÉGIAS DE PRÁTICA INSTRUMENTAL.....	53
2.2.1	Hierarquização/Seleção de UTrs -‘Prioridade’	55
3	PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	57
3.1	PRIMEIRA ETAPA: ESTUDO PILOTO	59
3.1.1	Discussão e resultados	68
3.1.1.1	Lista de conferência.....	71
3.1.1.2	Questionários.....	72
3.2	SEGUNDA ETAPA: O PROCEDIMENTO EXPERIMENTAL	73
3.3	TERCEIRA ETAPA: ANÁLISE DE DADOS	74
3.3.1	Protocolo para professores avaliadores.....	75
4	ANÁLISE DOS DADOS: RESULTADOS E DISCUSSÃO	77
4.1	CARACTERIZAÇÃO DOS SUJEITOS.....	77
4.2	ANÁLISE DAS AVALIAÇÕES DAS EXECUÇÕES INSTRUMENTAIS.....	83
4.2.1	Análise dos destaques positivos do GE e do GC	89
4.3	SOBRE OS SUJEITOS NÃO INCLUÍDOS NAS ANÁLISES	90
4.3.1	Com a palavra, os sujeitos que não integralizaram o protocolo	91
4.3.2	Sujeitos não considerados para a análise	91
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
	REFERÊNCIAS	99
	ANEXOS	103
	ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	104

ANEXO B – PARTITURA: <i>CANHOTO</i> DE RADAMÉS GNATTALI	106
APÊNDICES	109
APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO 1.....	110
APÊNDICE B - QUESTIONÁRIO 2.....	113
APÊNDICE C – PROTOCOLO DE AVALIAÇÃO DE EXECUÇÕES INSTRUMENTAIS	116
APÊNDICE D – LISTA DE CONFERÊNCIA	117
APÊNDICE E – CARTA DE SOLICITAÇÃO A PROFESSORES AVALIADORES	118
APÊNDICE F - RELATO DOS ENCONTROS	120
APÊNDICE G – NOTAS DOS PROFESSORES AVALIADORES (SUJEITOS DO GE).....	124
APÊNDICE H – NOTAS DOS PROFESSORES AVALIADORES (SUJEITOS DO GC).....	125

INTRODUÇÃO

Neste trabalho exploro teórica e praticamente o sistema de planejamento e organização do estudo instrumental denominado Rodízio¹, com o propósito de avaliar sua aplicação na atividade pianística em estudo experimental. O sistema colocado em proposto integra, entre outros aspectos, planejamento e organização do treinamento por meio de distribuição e de variabilidade da prática.

O Rodízio é definido como um sistema de estudo por considerar um conjunto de ações interdependentes de modo a gerar um todo organizado abordando aspectos de planejamento, organização e fatores inerentes aos modos específicos de sua estruturação, realização e de ajuste quando necessário. Tal conjunto de ações interdependentes faz do Rodízio não um método rígido, mas um sistema que, de modo flexível, permite ao músico um trabalho autônomo. O sistema em estudo tem como foco a eficiência do desempenho pianístico. Por definição, o “sistema proposto é um método de operacionalização do treinamento em seções de prática distribuída, aplicado na preparação de repertório em que o estudante ou pianista necessite aprender ou (re)organizar a dinâmica de seu trabalho” (PÓVOAS, 2015, p. 5). O Rodízio foi aplicado na minha formação pianística, e por mim escolhido como tema para a presente investigação.

O interesse pela temática tem origem na minha experiência durante o curso de bacharelado em piano na UDESC: ao final de cada semestre há uma prova prática (disciplinas piano I ao VII), oportunidade em que os alunos devem apresentar quatro peças ou obras de repertório diverso. Durante a preparação desse repertório, foi utilizado o sistema Rodízio como orientação e suporte de trabalho durante toda a minha formação pianística, desde o início dos meus estudos em 2012. Ao final do curso de bacharelado, a pesquisa correspondente ao trabalho de conclusão (TCC) foi direcionada aos tipos de prática, ou seja, às maneiras como o treinamento é praticado, segundo pressupostos advindos dos domínios da técnica pianística e do controle motor/coordenação motora, com a finalidade de relacioná-los. Nesse contexto, a investigação conduziu ao entendimento de diferentes tipos de prática, dentre aqueles denominados variada e distribuída, que integram o sistema Rodízio.

¹ Idealizado por Maria Bernardete Castelan Póvoas, o Rodízio resulta de um processo de experiência pessoal e pedagógico fundamentado na literatura da área da prática instrumental, pianística, coordenação motora e outras. Vem sendo utilizado desde 1993 pela autora quando, pela primeira vez em meio a outras atividades, preparou o repertório de um concurso em pouco tempo. Sobre o sistema Rodízio encontram-se textos publicados pela autora em 2015 nos ANAIS do XXV Congresso da Anppom, em 2017 na revista OPUS.

A pesquisa no campo da prática pianística vem seguindo diferentes orientações. O trabalho de organização e planejamento da prática de repertório musical é tratado na literatura da prática instrumental através de análise, escuta de gravações e outros recursos, como, por exemplo, formulários modelo para controle, monitoramento e avaliação da prática (KLICKSTEIN, 2009, p. 8-9). Porém, não se tem conhecimento de trabalhos que utilizem o sistema Rodízio como parte do planejamento, organização e gerenciamento da prática instrumental.

Embora haja diferentes abordagens com foco na eficiência do desempenho artístico através de seu planejamento, nenhuma delas descreve a aplicação de sistema de treinamento instrumental como o Rodízio propõe. Por outro lado, não encontramos informações mais precisas a respeito desse sistema nem sobre a relação específica entre a referida organização de estudo e a execução instrumental de uma peça musical.

Em um panorama de investigação sobre desempenho musical que inclui cerca de 500 artigos desde 1980, Gabrielsson (2003) fez um levantamento de abordagens sobre planejamento e prática, encontrando, majoritariamente, artigos sobre “medição do desempenho, mas há um crescente aumento no número de contribuições em modelos de desempenho, planejamento e prática [...]” (GABRIELSSON, 2003, p. 221). Barros (2015, p. 284) discorre “sobre as vertentes temáticas dos trabalhos empíricos realizados entre 1980 e 2008 sobre o planejamento da execução instrumental”. O autor justifica essa delimitação do período por ser quando “se delimitam e se concentram, em número crescente de publicações, as pesquisas sobre a temática” (*Ibidem*). Mais recentemente, Williamon (2017, p. 209-217) apresenta autores como Zimmerman (1990), Paris e Winograd (1990), McPherson e Zimmerman (2002), Jorgensen (2004), Chaffin e Imreh (2001, 2002); Chaffin et al. (2003) entre outros que tratam sobre autorregulação, assunto este intrínseco ao planejamento e à organização da prática instrumental. Todo este contexto revela que, no âmbito da investigação artística direcionada à prática instrumental, a pesquisa vem seguindo diferentes e abrangentes tendências.

Diante do exposto, formularam-se as seguintes questões de pesquisa: poderia o estudo de piano de determinada peça musical ser potencializado por meio da organização da prática segundo aquela proposta no sistema Rodízio? Quais ações intrínsecas ao Rodízio mais contribuem para otimizar resultados da prática e do desempenho pianístico?

Para responder a tais questões, delineou-se como objetivo geral investigar sobre o sistema Rodízio como sistema de organização da prática ao instrumento e aspectos intrínsecos

que potencializam o desempenho pianístico². Mais especificamente, estabeleceu-se aprofundar o estudo sobre planejamento e estratégias de prática ao instrumento, compreender e mostrar de que maneira o sistema proposto potencializa ou não o treinamento e o desempenho pianístico, verificando em que aspectos o sistema Rodízio incorpora conceitos interdisciplinares. Por fim, procura-se apontar ações intrínsecas ao Rodízio que poderiam otimizar a ação pianística.

Para alcançar tais objetivos, foi realizada uma investigação de argumentos e pressupostos que pudessem contribuir para o desenvolvimento dessa proposta de pesquisa na literatura, entre outros, de domínios como da coordenação motora e psicologia da música. Para responder a questões relacionadas à prática e seus resultados, foi realizado um estudo experimental para aplicar o sistema Rodízio, que contou com a participação de sujeitos pianistas de diferentes níveis, durante a prática e execução da peça piano solo *Canhoto* (1943) de Radamés Gnattali (1906-1988). Participaram do procedimento experimental dois grupos de sujeitos: Grupo Experimental (GE) e Grupo Controle (GC), formados por alunos e ex-alunos dos cursos de bacharelado e mestrado em piano da UDESC, além de convidados externos. As técnicas de coleta de dados utilizadas no estudo foram: dois questionários (1 e 2); gravação das execuções instrumentais ao final do processo; e lista de conferência e protocolo de avaliação para professores avaliadores³ das gravações.

A definição do protocolo experimental, a contextualização e a análise dos resultados tiveram por base literatura sobre a prática pianística e interdisciplinar de campos como coordenação motora e psicologia da música sobre a prática distribuída, planejamento e organização do estudo. O estudo experimental permitiu a coleta de dados empíricos a respeito da prática consciente, por parte dos sujeitos, no decorrer da prática ao piano e no procedimento experimental, bem como o levantamento e análise de aspectos que podem ser influenciados pela utilização da prática distribuída na organização do treinamento pianístico por meio do exame dos resultados.

A dissertação está dividida em 4 capítulos, além de Introdução e Considerações finais. O Capítulo 1 consta do referencial teórico cujos pressupostos dão respaldo às abordagens apresentadas. A fundamentação teórica tem o aval de autores que, entre outros temas, discutem a temática central da proposta – planejamento e organização da execução instrumental – e que fundamentaram as análises referentes à aplicação do Rodízio. Inclui ainda pressupostos de autores que tratam, entre outros aspectos, do planejamento e da prática instrumental.

² Entende-se por desempenho pianístico o conjunto de ações fundamentais durante o treinamento pianístico para otimizá-lo.

O Capítulo 2 refere-se, mais especificamente, ao Rodízio, uma mostragem de suas características e atributos, tendo como base os trabalhos de Póvoas (2017; 2015) sobre o sistema, os quais também tratam sobre desempenho pianístico, organização do estudo, otimização e variabilidade da prática, e fundamenta-se em domínios da área pianística e da coordenação motora.

O Capítulo 3 consiste na discussão sobre os procedimentos metodológicos, desde o estudo piloto e metodologia, até definição de protocolos. Por fim, no Capítulo 4, são apresentados o tratamento e a análise dos resultados obtidos no decorrer do experimento.

1 PANORAMA TEÓRICO

A pesquisa na área do desempenho músico-instrumental e a temática sobre estratégias de estudo vem sendo tratada interdisciplinarmente, com aportes de outros domínios, como coordenação motora e psicologia da música, entre outros, e que contribuíram nesta investigação para a compreensão do planejamento e da organização da prática instrumental, como, por exemplo: tipos de prática em áreas que tratam do movimento (SCHIMDT, 2005; MAGILL, 2000), prática deliberada (KLICKSTEIN, 2009; BARROS, 2008; GABRIELSSON, 2003), autoeficácia (ARAÚJO, 2008, LEHMANN, 2007; BANDURA, 1997) e autorregulação (WILLIAMOM, 2017; CREMASCHI, 2012; SANTOS E GERLING, 2010; LEHMANN, 2007), nos domínios da prática instrumental e da psicologia da música.

1.1 TIPOS DE PRÁTICA

Os tipos de prática podem ser considerados como “variações” de uma ação para a adquirir determinada habilidade motora. Tratados no campo da coordenação motora, aqui são abordados, mais especificamente, os tipos de prática distribuída e a variabilidade de prática, uma vez que estão diretamente relacionadas ao Rodízio, foco desta pesquisa. Outros tipos de prática serão apresentados a seguir.

A diferença entre a prática variada e a variabilidade de prática é que a primeira corresponde à variação de ações em uma seção de estudo, enquanto a segunda, discutida por Póvoas (2017, 2015), corresponde à variabilidade de repertórios, padrões rítmicos e/ou estilos entre uma unidade de trabalho (UTr) e outra⁴. Nesse sentido, a autora explica:

A sequência é organizada de maneira a haver um equilíbrio entre elas e é determinada pela variabilidade do material, nível de complexidade e exigências técnico-motoras. Tais condições são essenciais e podem determinar o sucesso do estudo. Presume-se que, sobretudo em fase de formação pianística, a mudança de um estilo para o outro, de um material e cor sonora para outro, deverá permitir ao instrumentista trabalhar com menos desgaste auditivo e fisiológico. (PÓVOAS, 2017, p. 196).

Os tipos de prática podem ser vistos como estratégias de treinamento instrumental, tanto para a aquisição de habilidades motoras na ação da prática quanto para a organização do trabalho instrumental e entendimento do texto musical. A distribuição da atividade em seções de treinamento é um tipo de prática apropriado para o contexto de organização da prática instrumental. A prática distribuída e maciça diz respeito ao tempo de treinamento; logo, os

⁴ Uma UTr corresponde a uma porção de conteúdo musical ou sessão de estudo.

demais tipos de prática correspondem às diferentes maneiras de praticar uma habilidade dentro do período de treinamento.

A prática distribuída é aquela que contempla intervalos de descanso entre as sessões de prática. Magill (2000, p. 348) define a prática distribuída como “um esquema de prática em que o período de repouso entre as tentativas ou grupos de tentativas é relativamente grande”. Ao contrário, a prática maciça consiste no tipo de prática ininterrupta, em que os períodos para descanso inexistem ou são relativamente curtos. A distribuição prevê a organização de sessões de treinamento⁵, considerando a variabilidade de prática em tal organização. Tanto a prática sobretudo aquela que trata da eficácia do movimento corporal, sessões de treinamento em suas estruturas.

A organização do treinamento pianístico proposta no sistema Rodízio propõe o intercalamento de gênero, estilo e/ou caráter para evitar a repetição de um mesmo trabalho motor, de igual sonoridade. O treinamento de maneira maciça ou distribuída, quando realizado de forma repetida, pode conduzir o indivíduo ao automatismo, reduzindo a vigilância (IIDA, 2005, p. 385). Em situações técnico-instrumentais em que há repetição de padrões musicais, tal conceito é aplicável. Zarifian (2001, p. 73) confirma e acrescenta que “O indivíduo aprende melhor e mais rápido na medida em que deve fazer em face de situações variadas. A repetição da desestabilização de esquemas cognitivos adquiridos (acomodados) permite-lhe estar aberto à aprendizagem do novo”. Contudo, deve-se considerar que a prática por sessões é benéfica ao estudante, pois deve auxiliar na memorização e na capacidade de concentração, podendo promover resultados mais eficazes.

Na literatura, sobretudo aquela que trata da eficácia do movimento corporal, o intervalo para repouso físico e mental entre sessões é considerado fator necessário à prática eficiente. Assim sendo, para Garhammer (1991) o treinamento por intervalos pode ser um método produtivo para ampliar a sua intensidade. Isto é, com o método por intervalos, neste caso entre sessões de prática instrumental, o instrumentista atinge maior nível de intensidade de concentração em período menor seguido por intervalos, pois há “reparo e restauração, acompanhados de uma supercompensação que eleva a capacidade do indivíduo para um outro nível” (*Ibidem*, p. 184). Ou melhor, na retomada da prática após a pausa entre uma sessão de prática e outra, são proporcionadas maior compreensão do texto musical e condições físicas favoráveis para o desenvolvimento técnico-instrumental. E esclarece o mesmo autor (*Ibidem*, p. 185): “As sessões de treinamento devem ser suficientemente espaçadas para dar tempo ao

⁵ Assunto tratado no item 2.2 desta pesquisa.

crescimento tecidual, reabastecimento nutricional e ressíntese bioquímica, frequentes o bastante para permitir o desenvolvimento fisiológico” na rotina do trabalho pianístico.

Portanto, quando maciço, o treinamento pode tornar-se exaustivo e desencadear, além da perda de atenção progressiva, problemas fisiológicos e/ou problemas técnico-instrumentais. Como consequência, além desses três fatores decorrentes da prática maciça, o indivíduo pode ainda estar sujeito a estagnar seu progresso. Nesse contexto, um treinamento ineficiente pode ser consequência do treinamento excessivo, considerado mais perigoso do que o primeiro. Iida (2005, p. 385) corrobora os argumentos de Garhammer (1991) e acrescenta: “a monotonia do trabalho repetitivo reduz a vigilância e tende a provocar erros [...]”, desencadeando a baixa produtividade. A prática maciça poderá levar o músico à repetição desatenta de padrões musicais, gerando cansaço físico e/ou mental e levando, conseqüentemente, ao baixo rendimento no trabalho. Wise, James e Rink (2017, p. 160), citando Jørgensen, enfatizam a importância do intervalo para descanso entre sessões para que haja equilíbrio entre a prática do instrumento e a prática mental, pois a “prática sem execução e focada dará mais tempo para o ensaio mental e a reflexão, além de evitar o uso excessivo dos músculos” (tradução nossa)⁶.

Bangert (2013) identificou que a variabilidade de prática foi benéfica para adquirir habilidades motoras em um grupo de pianistas. Segundo Póvoas (2017, p. 191), a variabilidade de prática na ação pianística poderá auxiliar na quebra de monotonia permitindo resultados profícuos em aquisição, retenção e transferência de habilidades motoras. Em estudo com 40 universitários sobre combinação e aumento gradual da variabilidade de prática (constante, blocos e aleatória), Januário et al. (2016, p. 769) mostraram que “os regimes de prática que forneceram menor variabilidade conduziram ao aprendizado de uma estrutura de movimento, enquanto as que forneceram maior variabilidade resultaram na melhora da capacidade de parametrização”, que tem a ver com a capacidade de definir e decidir por ações. Em seu estudo com 60 sujeitos universitários que consistia em tocar sensores de modo sequencial, Paroli, (2009, p. 221) reforça o argumento anterior e acrescenta:

Ao variar a tarefa em seus aspectos perceptivo (velocidade do estímulo visual) e efector (sequência de toques), a prática constante seguida de prática por blocos apresenta, na fase de adaptação, melhor desempenho em relação ao número de acertos de execução do que a prática constante seguida de prática aleatória, indicando, portanto, que a primeira proporciona mais condições de adaptação a uma nova tarefa motora.

⁶ “[...] Jørgensen (2004: 88) recommends that ‘playing practice’ should be balanced with ‘nonplaying practice’ in a single session or over a period of time. [...] Focused, nonplaying practice will give more time for mental rehearsal and reflection and prevent overuse of muscles. (WISE, JAMES & RINK, 2017, p. 160)

No contexto da prática pianística, Kaplan (1987, p. 81) recomenda considerar a evolução do “aparelho psicomotor”, podendo as pausas para descanso entre sessões de estudo contribuir para tal.

O que se aprende não é algo puramente exterior, que o aluno deva absorver. Aprender depende, essencialmente, [...] da percepção e da capacidade de atenção do aluno. Estas, por sua vez, de maturação do “aparelho” psicomotor, da experiência prévia, da motivação, etc. do indivíduo.

Segundo Kroemer e Grandjean (2005, p. 191), “as pausas para descanso são indispensáveis como um requisito fisiológico para a manutenção do desempenho e eficiência”. Quanto mais frequentes, mais se tem recuperação física e mental, existindo maior absorção da habilidade motora a ser aprendida. Kroemer e Grandjean (*Ibidem*, p. 192) concluíram que “se as pausas prescritas são introduzidas, o aparecimento dos sintomas de fadiga é postergado e a perda de produção devido à fadiga é menor”. Schmidt e Lee (2005, p. 333) citam pesquisas realizadas nas décadas de 1940-50 envolvendo número de tentativas, extensão do trabalho e períodos de pausa no trabalho. Participantes que praticavam determinada tarefa com maior tempo de parada entre as tentativas tiveram melhor desempenho.

No quadro seguinte são apresentados tipos de prática e estratégias de treinamento segundo o âmbito do controle motor e por nós correlacionadas à prática pianística. Na primeira coluna consta a nomenclatura, na segunda as definições de cada tipo segundo os autores Schmidt e Wrisberg (2010) e Magill (2000) e, na terceira, a correspondência entre os tipos e a ação pianística.

Quadro 1 – Tipos de prática por domínio da coordenação motora (Continua)

Tipo de prática	Conceito segundo Schmidt, Wrisberg (2010) e Magill, (2000)	Aplicado à prática pianística segundo este autor
Maciça	Descansos curtos ou inexistentes.	Estudo por várias horas sem pausas para descanso.
Distribuída	Intervalo de repouso entre grupos de tentativas.	Distribuição de peças do repertório em sessões de prática com pausas entre uma sessão e outra.
Constante	Repetição invariável da habilidade e/ou ação.	Prática de trecho musical repetidamente sem mais variações. Ex.: recomeçar a ação no mesmo ponto específico do trecho musical, sem variações físicas como a adução e abdução dos braços para identificar a posição mais cômoda para determinado trecho.
Variada	Repetição variada de uma classe de ações.	Praticar um determinado trecho musical repetidamente de forma variada. Ex.: recomeçar a ação por pontos diferentes da peça. Variação de estilos e/ou padrões rítmicos etc.

Quadro 1 - Tipos de prática por domínio da coordenação motora (Conclusão)

Tipo de prática	Conceito segundo Schmidt, Wrisberg (2010) e Magill, (2000)	Aplicado à prática pianística segundo este autor
Parcial – Fracionada	Prática de uma habilidade complexa de maneira simplificada. É o tipo de prática parcial onde uma ou mais partes de uma habilidade complexa são praticadas separadamente. Consiste em praticar separadamente os componentes de uma habilidade como um todo.	Por exemplo: em uma fuga a quatro vozes, quando se excluem temporariamente algumas vozes intermediárias para melhor compreensão das linhas do baixo e do soprano.
Parcial – Segmentada	Tipo de prática parcial na qual uma parte de habilidade-alvo é praticada por algum tempo e, a seguir, a segunda parte é adicionada à primeira, e as duas são praticadas juntas, e assim por diante até que toda a habilidade-alvo seja praticada.	Prática de mãos separadas.
Câmera lenta	Tipo de prática parcial	Prática lenta de um trecho musical.
Aleatória	Envolve a prática de diversas habilidades em uma ordem misturada.	Alternância de trechos de diversas peças aleatoriamente, sem uma ordem sistematizada.
Por blocos	Repetição da habilidade por diversas vezes. É a combinação entre prática Variada e Aleatória.	Esse tipo de prática está relacionado com o sistema <i>Rodízio</i> , visto que a distribuição de sessões, como ocorre no referido sistema, pode ser considerada como prática em blocos.
Por detecção de erro	Aplicação de <i>feedback</i> ao final de uma ação com o objetivo de identificar erros e corrigi-los.	É importante estudar pequenos trechos musicais em andamento rápido para verificar se há irregularidades na execução, que devem ser corrigidas imediatamente. Giesecking (1972).
Mental	Realizada sem movimento observável.	Treinamento do cérebro através da partitura, sem o instrumento. Objetiva identificar todos os detalhes analíticos e interpretativos decodificados.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Além da repetição, um dos conjuntos de ações necessários para adquirir habilidades motoras na prática pianística é o estudo diário continuado, isto é, a frequência de prática ao longo dos dias e semanas. Uszler, Gordon e Smith (2000, p. 163) afirmam que uma rotina de prática variada funciona melhor. Nesse contexto, cabe associar o conceito de hábito ao de rotina para o domínio e desempenho de um trabalho profissional. Para Zarifian (2001, p. 154), “toda aquisição de rotinas competitivas [...] presume tentativas, retificações de erros, um mínimo de reflexão sobre a maneira de proceder, conselhos dados formal ou informalmente por alguém que já domine as ‘boas’ rotinas etc”.

Na revisão da literatura, percebeu-se que o estudo em pequenas sessões é benéfico ao músico, pois além de evitar problemas de saúde e ser mais eficaz, pode também auxiliar nos quesitos memorização e motivação. A forma de organização, distribuição de trabalho e integração de fatores e ações que interagem na prática são estratégias que permitem ao músico administrar seu treinamento de maneira autônoma, tanto ao permitir maior segurança nas

tomadas de decisão no seu planejamento da prática, como nas mudanças de comportamento (autorregulação) necessárias durante o treinamento.

1.2 AUTORREGULAÇÃO E PRÁTICA DELIBERADA

A autorregulação⁷ corresponde a “[...] ações e processos voltados para a aquisição de informações ou habilidades que envolvem ação, propósito e percepções instrumentais pelos aprendizes” (tradução nossa)⁸ (ZIMMERMAN, 1990, p. 5). Segundo Santos e Gerling (2010, p. 214), a autorregulação refere-se aos “esforços sistemáticos para direcionar pensamentos, sentimentos e ações na realização de certo objetivo direcionado por metas”, auxiliando no envolvimento cognitivo da atividade. Para Lehmann (2007, p. 78), a autorregulação significa que o músico deve superar as dificuldades das tarefas, solucionando questões técnico-instrumentais e, se necessário, mudando seu comportamento de prática.

Em seu experimento, Cremaschi (2012) aplicou formulários de *checklist* num grupo de pianistas iniciantes e descobriu que os sujeitos do grupo experimental, em suas práticas, utilizaram mais estratégias metacognitivas de autorregulação, como, por exemplo, monitoramento e planejamento, do que o grupo controle. O autor não identificou as estratégias de autoeficácia nem gerenciamento de recursos técnico-interpretativos e concluiu que o *checklist* pode influenciar na autorregulação da prática pela indução do pianista à autorreflexão. Logo, estratégias dessa natureza poderão induzir o pianista a uma prática mais estruturada⁹ em função da sistematização por meio do planejamento e da organização de determinado repertório, assim como para traçar metas claras e ter autocontrole sobre o que é necessário ser aprimorado, seja em questões técnico-instrumentais ou de compreensão do texto musical.

Segundo Lehmann (2007, p. 78), “A otimização da prática é alcançada principalmente através da autoregulação, pois o indivíduo pode selecionar estratégias apropriadas, planejar, monitorar e avaliar os resultados de maneira cíclica conforme dificuldades encontradas” (tradução nossa)¹⁰. Para Barry e Hallam (2002), as habilidades metacognitivas requerem planejamento, monitoramento, avaliação da aprendizagem, autoconhecimento de força e

⁷ Sobre autorregulação, ver também Rink, Gaunt e Williamon (2017, p. 209-217).

⁸ “Self-regulated learning refer to actions and process directed at acquisition of information or skills that involve agency, purpose, and instrumentally perceptions by learners” (ZIMMERMAN, 1990, p. 5).

⁹ “[...] a prática deliberada é uma atividade esforçada que pode ser sustentada apenas por um período de tempo limitado por dia durante períodos prolongados sem levar a exaustão (restrição de esforço)” “[...] Finally, deliberate practice is an effortful activity that can be sustained only for a limited time each day during extended periods without leading to exhaustion (effort constraint)” (tradução nossa) (ERICSSON, 1993, p. 369).

¹⁰ “Optimizing practice is mainly achieved through self-regulation. This means that a person can select appropriate strategies, plan, monitor the outcome, and revise according to the difficulties encountered”. (LEHMANN, 2007, p. 78)

fraqueza pessoal, além de domínio do conhecimento que avalia a natureza das tarefas e progressos evolutivos direcionados a um objetivo. Ou seja, a metacognição engloba a capacidade do indivíduo de compreender o próprio processo de pensamento, tendo o planejamento como ponto de partida para alcançar um resultado. O monitoramento e a avaliação englobam aspectos e ações que deverão ser inspecionados e aprimorados no decorrer do processo. Desse modo,

[...] em vez de simplesmente estabelecer o objetivo (inatingível) de produzir performances perfeitas, os músicos devem empregar estratégias de planejamento, execução e avaliação para identificar e desenvolver suas habilidades de desempenho instrumental (WILLIAMON, CLARK E KÜSSNER, 2017, p. 211, tradução nossa)¹¹.

Nesse sentido, Jørgensen (2004, p. 85) argumenta que

[...] estratégias de prática podem ser definidas como pensamentos e comportamentos que músicos desempenham durante a prática que permite influenciar seus estados afetivos, motivacionais, ou a maneira como eles selecionam, organizam, integram e praticam novos conhecimentos e habilidades (tradução nossa)¹².

Considerando que a prática pianística é uma tarefa de “autoensino”, Jørgensen (2004) apresenta três fases desse processo: planejamento e preparação da prática; execução da prática; observação e evolução da prática. Assim sendo, essas fases também estão presentes no conceito de autorregulação.

Barry e Hallam (2002, p. 155) citam a pesquisa de Sullivan & Cantwell (1999) em que analisam as relações entre altos níveis de planejamento, o uso de estratégias com duas abordagens: superficial e profunda, para a aprendizagem de uma peça com notação tradicional e outra com partitura em gráficos. As duas abordagens foram conscientemente relacionadas com alto nível de estratégias cognitivas e alto nível de planejamento. A abordagem profunda demonstrou ser eficaz.

A pesquisa de Barros (2008) tem como pilar teórico o planejamento da execução instrumental, na qual explora pressupostos e ações constituintes em todo o processo de aprendizagem e treinamento de um repertório visando à construção da execução instrumental em nível de excelência¹³. Citando Hallam (1997c), o autor explica que a sistematização da prática realizada de forma atenta para o planejamento do trabalho de prática instrumental está

¹¹ Indeed, rather than simply setting the (unattainable) goal of producing note-perfect performances, musicians should employ planning, executive and evaluation strategies to identify and develop their performance skills (WILLIAMON, CLARK E KÜSSNER, 2017, p. 211).

¹² “[...] practice strategies can be defined as thoughts and behaviors that musicians engage in during practice that are intended to influence their motivational or affective state, or the way in which they select, organize, integrate, and rehearse new knowledge and skills” (JØRGENSEN, 2004, p. 85).

¹³ Williamon (2004) discute critérios para classificar uma execução instrumental como excelente. Nesse contexto, aspectos e estratégias da prática estão relacionados à eficácia do estudo instrumental.

fundamentada na metacognição, ou seja, planejamento, monitoramento e avaliação do aprendizado. A organização sistematizada e consciente da prática instrumental otimiza os resultados da ação, os quais devem advir de um objetivo claramente definido a ser alcançado, ou seja, “O aumento do nível de planejamento pode ser característica necessária para se tornar um músico de excelência” (*Ibidem*, p. 15). O autoconhecimento sobre o que deve ser trabalhado e/ou melhorado previamente à prática evita a perda de tempo inconsciente e aumenta a possibilidade de maior compreensão do texto musical e/ou de aspectos técnicos a serem aprimorados.

O processo percorrido durante o período de preparação do repertório do semestre é como a construção de um edifício. Análogo a isso, o processo de construção de um repertório é um “empilhamento de objetivos”, no processo da aprendizagem da prática pianística. Quando menos nos damos conta estamos tocando a peça musical quase na íntegra, e para isso é necessário planejar o treinamento instrumental (Sloboda, 2008, p. 300). No planejamento de uma atividade, as previsões de ações futuras fortalecem o ciclo planejamento, monitoramento e avaliação, moldando-as de acordo com a evolução da tarefa e contribuindo para sua eficácia. Assim sendo, o planejamento é o pilar central que sustenta toda a constituição de organização, estratégias e gestão da atividade a ser desempenhada; é um meio para otimizar a atividade em busca de resultados eficazes. A partir do planejamento de uma atividade, seja ela de longo ou curto prazo, é possível alcançar envolvimento cognitivo (MCCORMICK E MCPHERSON, 2003).

Planejar a execução instrumental implica a escolha do repertório, a análise musical e um plano de ação para utilizar estratégias e recursos técnico-musicais pontuais no repertório para alcançar a sonoridade desejada. Planejar é, sobretudo, arrumar e/ou ordenar os pensamentos antes de agir. Para Jørgensen (2004, p. 85), o pensamento estratégico no estudo instrumental é quando o músico planeja o que fazer em determinada sessão de prática. Já o comportamento estratégico é quando o músico aumenta o andamento da peça, ou realiza variações e combinações de prática¹⁴ a cada nova repetição.

Considerando que o sucesso de um desempenho instrumental seja decorrente de planejamento e organização adequados, a eficiência do trabalho está pautada nesses fatores. A eficiência no trabalho está relacionada ao rendimento da prática. O planejamento e a organização geralmente estão presentes em contextos que exijam alto rendimento de trabalho.

¹⁴ Ver quadro sobre “tipos de prática” neste trabalho, p. 21-22.

No âmbito da produtividade humana, estudos interdisciplinares como a abordagem da Ergonomia são pertinentes. O conceito de produtividade definido por Iida (2005, p. 406) está relacionado à experiência que o indivíduo vai adquirindo no decorrer do treinamento: quanto mais experiência em determinada função, melhores os resultados obtidos. Da área da Administração, Zarifian (2001, p. 37) confirma e acrescenta que o trabalho é “[...] um conjunto de operações elementares de transformação da matéria que se pode objetivar, descrever, analisar, racionalizar [e] organizar [...], [...] a fabricação de um produto (alfinete, de um muro) não é outra coisa senão o encadeamento dessas operações elementares de acordo com uma sequência lógica”. O contexto de produtividade humana exposto em autores como Iida (2005) e Zarifian (2001) é cabível na atividade instrumental, pois o “produto” é a execução instrumental. Para melhorar a organização de tarefas, Póvoas (2017, p. 188) esclarece que “[...] a produção de trabalho requer a operacionalização organizada e integrada de habilidades que são desenvolvidas ao longo do processo de formação profissional”. Assim sendo, a descrição de produtividade humana engloba um conjunto de habilidades que, agregadas à aquisição de experiência no decorrer do processo, conduzem a um resultado positivo de trabalho.

Organizar uma atividade significa “dispor de forma ordenada uma série de itens” (HOUAISS, SALLES E FRANCO, P. 2079, 2001), ou seja, “estruturar e coordenar de forma metódica as próprias atividades”, tendo como objetivo dar forma regular às partes de um todo. No contexto do Rodízio, a organização envolve, também, a análise musical, sobretudo a distribuição das sessões de prática e montagem da planilha de treinamento por meio da organização das UTrs do repertório. Em outras palavras, a organização é a forma como se dispõe um sistema para atingir os resultados almejados, na qual geralmente são distribuídas formas regulares da estrutura para executar as funções de modo controlado e coordenado com a missão de atingir um objetivo com elevada eficácia. Podemos relacionar a organização com diversas atividades do cotidiano e em diferentes contextos. Em quaisquer das aplicações, a organização é baseada de modo que as pessoas distribuam diversos elementos envolvidos, com vistas a um objetivo a ser alcançado. Organizar e estruturar uma atividade implica sistematizar e distribuir uma atividade proporcionando ao indivíduo maior disciplina e comprometimento.

Embora não se tenha conhecimento de trabalhos que utilizam sistema equivalente ao Rodízio como parte organizacional e de gerenciamento da prática instrumental, a literatura da área instrumental sugere modelos de formulários para tal gestão. Para fins de planejamento, organização e gerenciamento da prática instrumental, Klickstein (2009, p. 8-9) apresenta modelos de formulários com o intuito de auxiliar o músico. Nesse material encontram-se modelos de gestão da prática que englobam, também, a avaliação prática. Citando alguns dos

materiais apresentados pelo autor, destaca-se uma folha de prática que é, na realidade, um mapa estratégico para alcançar objetivos pré-determinados. Uma segunda folha de agenda prática para registrar horários pontuais disponíveis para a prática no decorrer na semana, e uma folha de registro e verificação dos tópicos trabalhados em uma seção de prática; uma lista de aspectos para o preenchimento (verdadeiro ou falso) a serem lembrados no momento da avaliação da prática, outra para avaliar a execução instrumental, dentre outros modelos. Tais formulários funcionam como instrumentos de controle constituídos por um conjunto de nomes, itens ou atividades que devem ser lembrados e/ou seguidos, e que permitem contribuir para a própria orientação e gestão da sua prática na constituição de hábitos e rotinas.

Barry e Hallam, (2002, p. 160) listam sugestões para a prática eficiente, arrolando as que se destacam no contexto do Rodízio, tais como: sistematização e estruturação da prática; a prática de sessões curtas e regulares e o reconhecimento do tempo necessário de prática para alcançar metas de estudo.

Segundo Bezerra (2015), o pianista utiliza uma estratégia de autorregulação não só na preparação do repertório para a prática, mas também na ação, quando opta por praticar com mãos separadas determinado trecho musical de complexidade técnica.

Quando o aluno organiza mentalmente sua ação buscando um resultado específico, fazendo escolhas e selecionando alternativas, está empregando a habilidade metacognitiva de autorregulação que atua sobre o processamento cognitivo, bem como o automonitoramento e autoavaliação (BEZERRA, 2015, p. 7).

Quando da utilização do sistema Rodízio na sua prática pianística, a autora constatou maior

[...] foco no presente [pois] a ansiedade de ter que tocar a obra toda é neutralizada pelo compromisso de tocar apenas o pequeno trecho selecionado; [permitindo] feedback imediato, [pois] ao repetir o trecho com tempo delimitado, o indivíduo pode, a cada vez, avaliar o seu desempenho e utilizar habilidades metacognitivas de automonitoramento e autorregulação, componentes da motivação (BEZERRA, 2015, p. 31)

Assim, é possível relacionar essas estratégias metacognitivas autorregulatórias com a aplicação do Rodízio no estudo pianístico em função do planejamento e do monitoramento da prática que propõe.

Pressupõe-se que a utilização do recurso “prioridade” contribui para um treinamento instrumental autorregulado, pois deverá proporcionar condições ao músico para que ele reflita sobre o seu próprio estado de evolução no processo de construção do repertório musical. No Rodízio, a prática de uma UTr prioridade é uma forma de autorregulação do repertório, pois está inserida no aspecto de monitoramento da prática. A prática instrumental planejada,

organizada, em constante monitoramento e avaliação dá ao músico mais condições de senso de autoeficácia positiva e consequentemente de uma prática deliberada permitindo resultados eficazes da ação instrumental. No entanto, o processo entre autoeficácia, autorregulação e prática deliberada na prática instrumental parece ser cíclico.

Por ser um sistema de estudo altamente estruturado, o rodízio proporciona ao músico condições para uma aprendizagem autorregulada, onde esforços sistemáticos adquiridos no planejamento e na organização da prática poderão direcionar pensamentos e ações antes e durante a realização da prática, tendo em vista um objetivo direcionado por metas, e moldando-as conforme a necessidade. Assim sendo, o Rodízio integra princípios de planejamento, organização, monitoramento (o uso do recurso “prioridade”) e avaliação, elementos constituintes da autorregulação.

No decorrer da prática instrumental, estudantes tendem a evitar tarefas e situações que eles possam sentir-se frustrados e concentram-se em tarefas e atividades que sentem que podem dominar (MCCORMICK; MCPHERSON, 2003, p. 40). Esse fato mostra que os estudantes cognitivamente mais envolvidos na sua prática não apenas tendem a praticar mais, como também podem ser mais eficientes no processo de aprendizagem.

A autoeficácia integra variados graus, alternando para mais ou para menos conforme o histórico de experiências prévias do indivíduo. Na prática instrumental, se o histórico de experiências prévias for negativo, futuramente isso poderá prejudicar a maneira como o músico pratica o instrumento, levando-o a um baixo grau de autoeficácia. Porém, ele pode, eventualmente, identificar-se com algum aspecto da sua prática, como, por exemplo, sentir-se confortável ao executar uma passagem musical complexa. Esse fato contribui para motivar o músico e o estimula a uma prática instrumental deliberada, otimizando seu tempo de treinamento. McCormick e McPherson (2003, p. 40) explicam, por exemplo, que um pianista pode apresentar baixo grau de autoeficácia se ele notar que tem pouco tempo para preparar uma execução instrumental (tradução nossa)¹⁵. Assim sendo, quando um músico consegue realizar uma peça complexa, ou parte dela, de maneira adequada, ele tem a sensação de conquista. Essa percepção proporciona ao músico condições motivacionais para que ele continue a persistir no trabalho técnico-musical global de uma obra ou repertório, fazendo-o acreditar na sua competência para prosseguir com o trabalho de tal forma a experimentar, continuamente, tal sensação de conquista (MCCORMICK E MCPHERSON, 2003). A percepção de êxito ao realizar situações técnico-instrumentais pontuais, bem como executar integralmente uma obra

¹⁵ “[...] a pianist may display lower self-efficacy when faced with the challenge of learning a difficult piece in what she or he might feel is too short a timeframe” (MCCORMICK E MCPHERSON, 2003, p. 40).

ou peça de maneira satisfatória, permitem ao músico maior autoconfiança durante o treinamento e a realização de repertórios no futuro. Tais conquistas e condições na prática diária elevam o nível de concentração e de consciência, conduzindo a uma prática deliberada.

Bandura *apud* McCormick e McPherson (2006, p. 323), afirma que a autoeficácia é “a convicção de que alguém pode executar com sucesso o comportamento requisitado para produzir resultados” (tradução nossa)¹⁶. Trata-se do senso de competência que temos de uma tarefa específica ou ainda a capacidade de organizar e executar as ações ou habilidades necessárias para demonstrar desempenho competente. A autoeficácia é construída com base no autoconhecimento pessoal, pois as experiências são como indicadores da capacidade de realização de alguma atividade (BANDURA, 1997, p. 79). Bandura, (1997, p. 3) define a autoeficácia como “[...] crenças nas próprias capacidades para organizar e executar os cursos de ação requeridos para produzir dadas realizações”. Pajares & Orlaz, (2008, p. 108) *apud* Araújo, (2008, p. 58) explicam que

As crenças de auto-eficácia ajudam a determinar quanto esforço as pessoas dedicarão a uma atividade, quanto tempo elas perseverarão quando confrontarem obstáculos e quanto serão resilientes frente a situações adversas. Quanto maior o sentido de eficácia, maior o esforço, a persistência e a resiliência.

Nielsen (2004) *apud* Cremaschi (2012, p. 225) “encontrou relações entre a crença de autoeficácia, estratégias de prática, recursos de gerenciamento e autorregulação em um colégio de estudantes de música. No seu estudo, os estudantes com alto índice de autoeficácia estiveram mais engajados no uso de estratégias de prática (por exemplo: organização e pesquisa de material) e autorregulação metacognitiva (por exemplo: planejamento, monitoramento, e regulação de suas práticas)”.

O que deverá auxiliar o músico na autoeficácia é a capacidade de planejar, monitorar (autorregulação) e controlar a prática (avaliação permanente), permitindo o envolvimento cognitivo. Tais capacidades abrem maiores possibilidades para o músico bloquear distrações na prática de uma sessão, e também de manter-se ativo quanto à periodicidade de prática instrumental semanal ou mensal.

McCormick e McPherson (2003, p. 38), em resultados de uma investigação, identificaram que

Os alunos que relataram mais tempo praticando eram mais capazes de organizar suas práticas de maneira que fornecessem aprendizado eficiente; por exemplo, praticando

¹⁶ “[...] the conviction that one can successfully execute the behaviour required to produce the outcome”. (BANDURA *apud* MCCORMICK E MCPHERSON, 2006, p. 323)

as peças que precisavam mais trabalho e isolando sessões difíceis de uma peça que precisava de um refinamento adicional (tradução nossa)¹⁷.

Esse envolvimento cognitivo permite que o músico gerencie sua prática bloqueando distrações. Segundo Ericsson (1993, p. 369), “[para] maximizar os ganhos da prática de longo prazo, os indivíduos devem evitar a exaustão e devem limitar a prática a uma quantia da qual possam recuperar-se completamente numa base diária ou semanal” (tradução nossa)¹⁸.

Gabrielsson (2003, p. 241) define a prática deliberada como uma “série de atividades cuidadosamente estruturadas objetivando a otimização da execução e que pressupõe um elevado nível de motivação e de esforço estendido [e] total atenção durante a prática (o que limita a duração das sessões de prática e exige tempo de recuperação)”. Para Barry e Hallam (2002, p. 156), a “(...) prática deliberada é altamente focada e requer grande esforço e concentração” (tradução nossa)¹⁹. Em outras palavras, a prática deliberada exige maior esforço, concentração e atenção na prática instrumental durante um período. Jørgensen (2002) e Williamon & Valentine (2000) tratam sobre a quantidade de prática *versus* qualidade da execução instrumental. Esses autores destacam o argumento de que a quantidade de prática é determinante fundamental da qualidade do desempenho. Em pesquisa com músicos profissionais de vários instrumentos, Jørgensen (2002) examina e compara, em experimento empírico, a quantidade total de estudo, a frequência e a distribuição da prática deliberada. Williamon e Valentine (2000) fazem avaliação idêntica desses mesmos parâmetros em 22 pianistas distribuídos em quatro níveis de habilidades, também através de experimento empírico. Ambos os estudos exploram a prática deliberada. Segundo Barry e Hallam (2002, p. 156), a “(...) prática deliberada requer a identificação de um objetivo específico em nível de dificuldade apropriada ao indivíduo, *feedback* significativo e oportunidades para repetição e correção de erros” (tradução nossa)²⁰.

O Rodízio deve estimular um senso de competência (organizacional, de monitoramento) tendo em vista uma rotina de prática que, previamente planejada, organizada e seccionada, o induz ao foco no presente, encorajando-o para determinado objetivo e eliminando, temporariamente, a “pressão” de tocar uma peça ou repertório na íntegra (BEZERRA, 2016, p.

¹⁷ “Students who reported more time spent practising were more capable of organizing their practice in ways that provided for efficient learning; for example, practicing the pieces that needed most work and isolating difficult sections of a piece that needed further refinement”. (MCCORMICK E MCPHERSON, 2003, p. 38)

¹⁸ “To maximize gains from long-term practice, individuals must avoid exhaustion and must limit practice to an amount from which they can completely recover on a daily or weekly basis”. (ERICSSON, 1993, p. 369).

¹⁹ “Deliberate practice is highly focused and requires great effort and concentration” (BARRY E HALLAM, 2002, p. 156).

²⁰ “[...] deliberate practice requires the identification of a specific goal at an appropriate difficulty level for the individual. Meaningful feedback, and opportunities for repetition and correction of errors”. (BARRY E HALLAM, 2002, p. 156).

31). Sendo assim, a neutralização da ansiedade permite ao músico maiores condições para a autoeficácia na prática instrumental, porquanto o desejo de um trabalho imediatista poderá resultar em execuções instrumentais com imperfeições técnico-musicais, além de gerar desmotivação para o estudo instrumental.

1.2.1 Inter-relações Rodízio versus autoeficácia e prática deliberada: uma autorreflexão do pesquisador

Durante o curso de bacharelado, com o objetivo de manter equilíbrio entre frequência, tempo de prática e quantidade de horas estudadas semanalmente, fui impulsionado a realizar o preenchimento da planilha de treinamento²¹ (PTr) com as marcações condensadas²². Mesmo não tendo consciência das estratégias metacognitivas autorregulatórias, era estabelecido um objetivo que consistia no volume médio semanal de horas estudadas em conjunto com a regularidade da prática. Ou seja, o fato de o Rodízio permitir, na planilha de treinamento, acompanhar as sessões que estão sendo estudadas numa espécie de cronograma de estudo, impulsionava para os objetivos pré-estabelecidos que eram: o cumprimento das sessões estudadas através de marcações condensadas e a quantidade de horas semanais. Esse relato corrobora o pensamento de Barry e Hallam (2002, p. 154), de que músicos novatos demonstram menos consciência metacognitiva, com a quantidade e estrutura de suas práticas tendendo a focar apenas a avaliação realizada pelo professor. Retrospectivamente, no início da graduação, o Rodízio estimulou o senso de competência em relação à confiabilidade de executar repertórios complexos, mesmo tendo consciência de que para alcançar o nível de excelência pretendido seria difícil, devido ao processo de aquisição de conhecimentos e habilidades técnico-instrumentais nele implícitas.

A produção de pesquisa no campo do desempenho músico-instrumental, área da interpretação, trata a prática e conteúdos relacionados em contextos interdisciplinares, conforme mostra a Tabela 1. Diferentes modos de treinamento são associáveis ao contexto da prática instrumental, permitindo retenção e transferência de habilidades motoras de modo estratégico. Nesse aspecto, autores como Januário et al. (2016), Schmidt e Wrisberg (2010), Iida (2005), Paroli (2009) e Maguill (2000) tratam de variabilidade e tipos de prática. Barros

²¹ No Rodízio, a planilha de treinamento (PTr) é o local onde são organizadas as unidades de trabalho (UTrs) de um repertório a ser estudado. As unidades de trabalho correspondem a um grupo de compassos ou sessão de estudo condizentes a uma ou mais ideias musicais em uma obra musical.

²² Póvoas (2017) define as marcações de sessões estudadas como “esquema de marcação condensado”. Marcações condensadas referem-se aos traços colocados ao lado de cada UTr praticada como uma forma de controlar e gerenciar a prática na planilha de treinamento (PTr).

(2015, 2008) trata de assuntos relativos ao processo de preparar a execução instrumental, razão pela qual abrange boa parte da lista dos assuntos da Tabela 1. Klickstein (2009) apresenta assuntos oportunos ao gerenciamento da prática e outros correlacionados, como variabilidade de prática, distribuição, organização, planejamento, prática deliberada e estratégias de prática que também são assuntos abordados por Barros (2015, 2008). O trabalho de Póvoas (2017, 2015) sobre o sistema Rodízio, contempla assuntos listados na Tabela 1.

Tabela 1 – Assuntos correlatos à prática instrumental

Autores	Assuntos								
	Rodízio	Variabilidade de prática	Prática Distribuída	Organização	Planejamento	Prática deliberada	Estratégias de prática	Autorregulação	Autoeficácia
ARAÚJO, 2008								X	
BARROS, 2015, 2008		X	X	X	X	X	X		
BANGERT, 2013		X							
BEZERRA, 2016							X	X	
CREMASCHI, 2012							X		
ERICSSON, 1993						X			
GABRIELSSON, 2003		X		X	X				
HALLAM et al., 2012							X		
IIDA, 2005		X	X	X	X				
JANUÁRIO et al., 2016		X							
KLICKSTEIN, 2009		X	X	X	X	X	X		
LEHMANN, 2007;								X	
MAGILL, 2000		X	X						
MCCORMICK e MCPHERSON, 2003;									X
PAROLI, 2009		X							
PÓVOAS, 2017, 2015	X	X	X	X	X		X		
SANTOS E GERLING, 2010				X	X		X	X	
SCHIMDT, 2005;		X	X						
ZIMMERMAN, 1990;								X	

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Com o panorama teórico aqui exposto foi possível abordar tópicos que integram uma prática instrumental eficiente, como planejamento, organização e sistematização do treinamento instrumental, prática distribuída, prática deliberada, autorregulação, autoeficácia e estratégias de prática (tipos de prática). As abordagens aqui tratadas estão presentes na literatura da prática instrumental, da psicologia da música e da área da coordenação motora.

2 O RODÍZIO

O Rodízio (PÓVOAS, 2017, 2015) é um sistema de estudo do repertório instrumental que visa à otimização da prática por meio da variabilidade, organização e planejamento da prática fundamentado em argumentos das áreas da prática instrumental, psicologia da música e coordenação motora. entre outras. Póvoas (2015, p.5) define o Rodízio como um sistema de instrumentalização metodológica em sessões de prática distribuída, aplicado na preparação de repertório instrumental em que o estudante ou pianista necessite aprender ou (re)organizar a dinâmica²³ de seu trabalho.

Uma das etapas iniciais da organização do Rodízio é a distribuição do repertório instrumental em sessões de treinamento ou UTrs. As sessões são organizadas de modo a não haver quebra de fluxo entre uma sessão e outra de cada peça. Para tal, é sugerido que o início de uma sessão esteja acompanhado por um gesto ou fragmento musical da sessão anterior. Uma vez analisado, o repertório é distribuído em unidades de trabalho (UTrs) que são delimitadas em função do material técnico-musical e organizadas em planilha de treinamento (PTr). Convém lembrar que uma UTr corresponde a determinada porção de conteúdo musical ou sessão de estudo. No sistema em questão, a

[...] dinâmica do treinamento é operacionalizada por meio da variabilidade e da periodicidade de [sessões] de prática distribuída de repertório previamente analisado e seccionado em unidades de trabalho (UTrs). Estas devem ser praticadas em sessões com 20 a 30 minutos de duração cada (PÓVOAS, 2017, p. 193).

O trabalho focado em sessões de prática permite aprofundar tanto o entendimento do conteúdo musical quanto a aquisição de habilidades motoras, permitindo o crescimento alicerçado e equilibrado da peça. Póvoas (2015, p. 5) argumenta que o Rodízio tem

[...] por fundamento o fato de que toda (re)construção musical necessita ter sua estrutura bem sedimentada. Assim, quanto maior e densa for, mais organização e compromisso com a utilização do tempo, técnicas e materiais são necessários para que o alicerce resulte na sustentação eficaz das estruturas e na realização musical pretendida.

Paralelamente, o processo de construção de um repertório corresponde a um “empilhamento de objetivos” no processo da aprendizagem da prática pianística (SLOBODA, 2008, p. 300).

²³ No contexto, o termo ‘dinâmica’ se refere ao modo como o instrumentista organiza sua prática instrumental e utiliza variabilidade de ações e/ou tomadas de decisão para evitar o trabalho maçante e otimizar o resultado.

Para que ocorra a recuperação física e intelectual, na prática distribuída dentro do sistema Rodízio a orientação é de que os intervalos de descanso sejam em torno de 10 a 15 minutos entre uma sessão de prática e outra (PÓVOAS, 2015). Outro benefício ao estudo do piano decorrente da prática distribuída é a ordenação de peças de períodos distintos entre as sessões, tornando o estudo menos monótono, mais dinâmico e motivador. No estudo do repertório encontramos informações na partitura que devem ser realizadas com precisão. Para melhor atingir objetivos musicais em menos tempo, o tipo de prática distribuída pode contribuir para maior eficiência do estudo, uma vez que oportuniza ao indivíduo um trabalho consciente e atento aos detalhes da partitura e sua relação com o resultado musical pretendido.

Quanto à organização da prática, Klickstein (2009, p. 74) adverte que para não haver quebra de fluxo no treinamento instrumental é necessária uma rotina de prática equilibrada entre grandes e pequenas proporções de conteúdo musical. Isto para que a execução instrumental seja construída sob a perspectiva de unidade da obra, permitindo ao músico formar diferentes concepções interpretativas acerca das obras a serem trabalhadas. Ou seja, deve haver uma combinação entre a prática de pequenos e grandes trechos para que o trabalho de construção da execução instrumental seja balanceado, combinação esta que se relaciona com a variabilidade de prática, abordada no item 1.1 deste trabalho.

A distribuição do material no Rodízio deverá ser equilibrada segundo a proporção e a complexidade de cada peça do repertório. Porém, não existe uma regra que determine a forma como essa distribuição de material deverá ser realizada nem a exata quantidade de compassos em cada seção de estudo ou UTr. Por exemplo: uma peça de 40 compassos pode ser segmentada em quatro partes com 10 compassos cada. Porém, a delimitação das sessões de estudo poderá variar de acordo com a maior ou menor complexidade do texto musical. A análise é a ferramenta guia na delimitação das sessões. Aspectos como a identificação de cadências, pontos de respiração de uma melodia, modulação, quebra de padrões rítmicos e/ou notas longas permitem flexibilidade e ajuste quanto à proporção das sessões de prática.

A Tabela 2 mostra, em número de compassos, a divisão das UTrs da peça *Canhoto*

Tabela 2 – Divisão de UTrs da peça *Canhoto* quanto ao número de compassos.

UTr	Nº de compassos
1 A	6
1B	4
1C	3
2 A	4
2B	6
2C	6
3A	4
3B	4
3C	6
4A	6
4B	8

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Outra etapa da organização no Rodízio é colocar as seções (UTrs) de todas as peças do repertório, de forma ordenada, em uma planilha de treinamento (PTr). Uma das UTrs pode ser selecionada pelo músico como prioridade para ser trabalhada com mais frequência.

Diante do exposto, serão aprofundadas, no item 2.1, as características do sistema em discussão.

2.1 CARACTERÍSTICAS E FUNDAMENTOS DO RODÍZIO

O sistema Rodízio integra cinco características e três recursos adicionais. A distribuição e a variabilidade de prática são propriedades fundamentadas por argumentos do campo de estudo da coordenação e da aprendizagem motora (SCHMIDT E WRISBERG, 2010; MAGILL, 2000).

2.1.1 Prática distribuída

A prática distribuída é aquela na qual o indivíduo divide o trabalho em sessões de prática ou períodos distintos fazendo intervalos de descanso entre as sessões de treinamento. Recordando, Magill (2000, p. 348) esclarece que a prática distribuída é “um esquema de prática em que o período de repouso entre as tentativas ou grupos de tentativas é relativamente grande”. Em seus escritos, Fontainha (1956, p. 9) cita que o estudo por horas seguidas pode ser menos produtivo: “Não é absolutamente o número exagerado de horas diárias de estudo que faz o aluno [dominar] qualquer espécie de dificuldade e melhorar o seu mecanismo. Com uma prática exaustiva e desorientada, ele só tende a piorar”.

Uma sessão de prática maciça²⁴ poderá levar o músico à repetição desatenta de padrões musicais, gerando cansaço físico e/ou mental e, conseqüentemente, levando-o ao baixo rendimento no trabalho. Essa informação é confirmada assim por Iida (2005, p. 385): “(...) a monotonia do trabalho repetitivo reduz a vigilância e tende a provocar erros”. Assim, a prática distribuída por meio das pausas para descanso deverá permitir reparo e restauração fisiológica ao músico (GARHAMMER 1991, p. 184), por oferecer-lhe melhores condições físicas e mentais para o desenvolvimento técnico-instrumental. O autor (*Ibidem*, p. 185) acrescenta ainda que o “(...) treinamento excessivo é mais perigoso do que o treinamento deficiente”, pois quando maciço pode tornar-se exaustivo e desencadear, além da perda de atenção progressiva, problemas fisiológicos e/ou problemas técnico-instrumentais. Como consequência desses três fatores decorrentes da prática maciça, o indivíduo pode ainda estar sujeito à paralisação do seu progresso técnico e músico-instrumental. Assim, o esforço em demasia pode até comprometer a saúde do executante da tarefa.

Ao discorrer sobre prática pianística de repertórios densos e extensos, Uszler (2000, p. 164) diz que “(...) as horas necessárias para o domínio de peças sofisticadas podem causar fadiga e até danos para artistas sem uma base técnica sólida” (tradução nossa)²⁵. Para Magill (2000, p. 259), “os resultados de experimentos que comparam poucas sessões de prática longas com maior número de sessões de prática curtas mostram que a prática de habilidades com sessões mais curtas produz melhor aprendizagem”.

Além da distribuição do treinamento, argumentos da área da Ergonomia justificam o sistema Rodízio na perspectiva da organização sistematizada da prática com foco na precisão, enfatizando que “(...) quanto mais alto é o nível de precisão a ser atingido, menores devem ser as sessões de treinamento.” (KROEMER & GRANDJEAN, 2005, p. 118). Os autores acrescentam que a prática deve ser desempenhada em sessões curtas de treinamento, porquanto um indivíduo fatigado está mais propenso a manifestar vícios técnicos motores que tornam o trabalho mais difícil para corrigir a ação. É comum na prática instrumental músicos habituarem-se à prática maciça, tornando a fadiga, às vezes, imperceptível. No Rodízio, a prática distribuída permite ao músico variar sessões de prática, realizar intervalos de descanso físico e intelectual, além de desempenhar um treinamento rotativo de UTrs.

Citando Barry (1990), Lehmann (2007, p. 77) relata que o “aluno que praticava seguindo um procedimento escrito aprendeu mais durante uma sessão especificada de 30 minutos do que

²⁴ Tipo de prática com períodos para descanso físico curtos ou inexistentes, tornando-a mais contínua (MAGILL, 2000, p. 348).

²⁵ The sheer hours necessary for mastery of sophisticated pieces can cause fatigue and even injury for performers without a sound technical foundation (USZLER, 2000, P. 164)

os alunos que praticavam livremente (presumivelmente menos estruturado)” (tradução nossa)²⁶. Esse mesmo argumento é usado por Klickstein (2009, p. 11).

A prática instrumental pode ser sistematizada e organizada para melhor efeito de aprendizagem das habilidades motoras. A junção da prática distribuída com a sua organização influencia positivamente as habilidades técnico-instrumentais. Segundo Póvoas (2015, p. 2):

[...] a organização da prática proporciona ao indivíduo condições de julgar aspectos de naturezas diversas que atuam durante o treinamento. Deverá também permitir um maior controle das habilidades motoras com resultados mais eficientes e, conseqüentemente, com o aumento da motivação e autoconfiança.

Estudos como o de Magill (2000) destacam não somente a relação de benefício da organização com o rendimento de uma habilidade ou tarefa, mas também demonstram que a prática distribuída reduz e evita a quantidade de erros na execução de uma atividade. Como resultado de experimentos em que foram feitos testes de aprendizagem de um jogo de tiro ao alvo no computador. Assim, o “grupo distribuído não só apresentou mais acertos no teste, mas também cometeu menos erros nas tentativas de tiro” (*Ibidem*, p. 261). Dessa forma, é possível verificar que o indivíduo que realiza a tarefa de maneira distribuída fica mais atento e consegue manter o foco no objetivo da prática, especialmente por estar com menos fadiga física e mental.

A distribuição da prática no contexto do sistema Rodízio relaciona aspectos de planejamento e organização da prática instrumental que foram discutidos aqui, no item 1.2, sobre autorregulação.

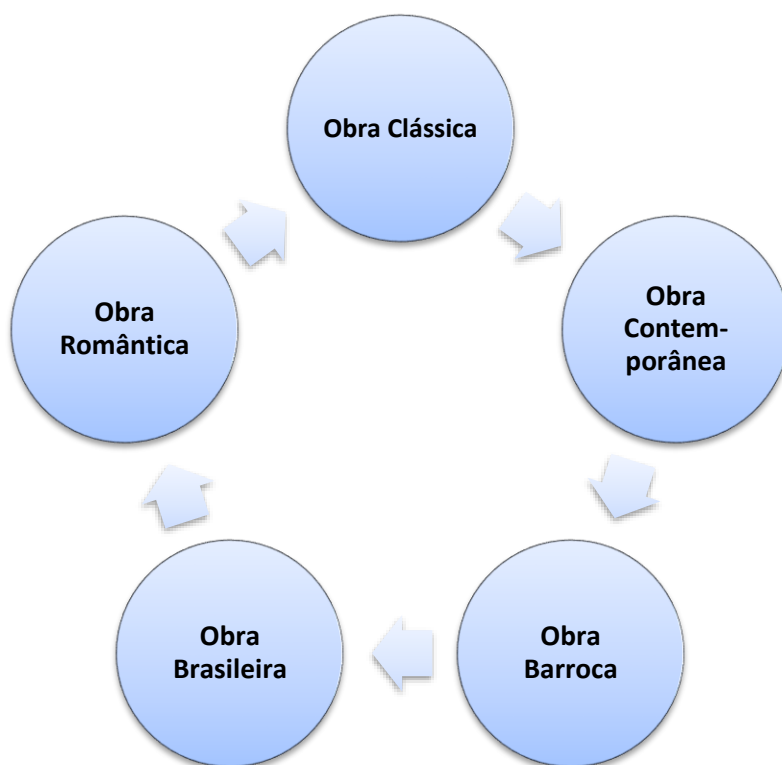
2.1.2 O Rodízio e a variabilidade de prática

Além da distribuição de sessões, o Rodízio sugere variar estilos musicais, sonoridades e padrões. Póvoas (2017, p. 193-194) esclarece que a “variabilidade da prática orienta para a alternância entre as UTrs de diferentes peças e compositores de maneira cíclica”, lembrando que “[a] monotonia do trabalho repetitivo reduz a vigilância” (IIDA 2005, p. 385). Por outro lado, a variabilidade de prática na ação instrumental afasta a insipidez, permitindo que o músico realize uma prática instigante. Em consequência, leva a resultados mais produtivos em aquisição, retenção e transferência de habilidades motoras (PÓVOAS, 2017, p. 191). Ademais, se houver frequência nas sessões de estudo e autorregulação da prática, a variabilidade de

²⁶ [...] students who practice according to a written procedure learned more during a specified 30-minute session than students who practiced freely (presumably less structured)” (LEHMANN, 2007, p. 77).

prática também permite o contato com o repertório de maneira equilibrada. A Figura 1 resume a variabilidade de estilos musicais de modo cíclico prevista no Rodízio.

Figura 1 – Rodízio e variabilidade de estilos musicais de modo cíclico



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Em pesquisas sobre a variabilidade de prática, autores como Bangert (2013), Januário et al. (2016, p. 769) e Paroli (2009, p. 221) constataram a eficiência da variabilidade para a aquisição de habilidades motoras. No Rodízio ela corresponde à alternância de repertório com o intuito de variar o gênero, estilo e caráter. Tal procedimento pretende evitar a repetição de um mesmo conteúdo, de uma sonoridade e de uma mesma ação motora, pois todo ato realizado de forma repetida e por determinado período, predispõe o indivíduo a cansaço e automatismo, restringindo sua concentração e seu cuidado no desempenho de uma ação motora (IIDA, 2005, p. 385).

2.1.3 Intervalos entre UTrs

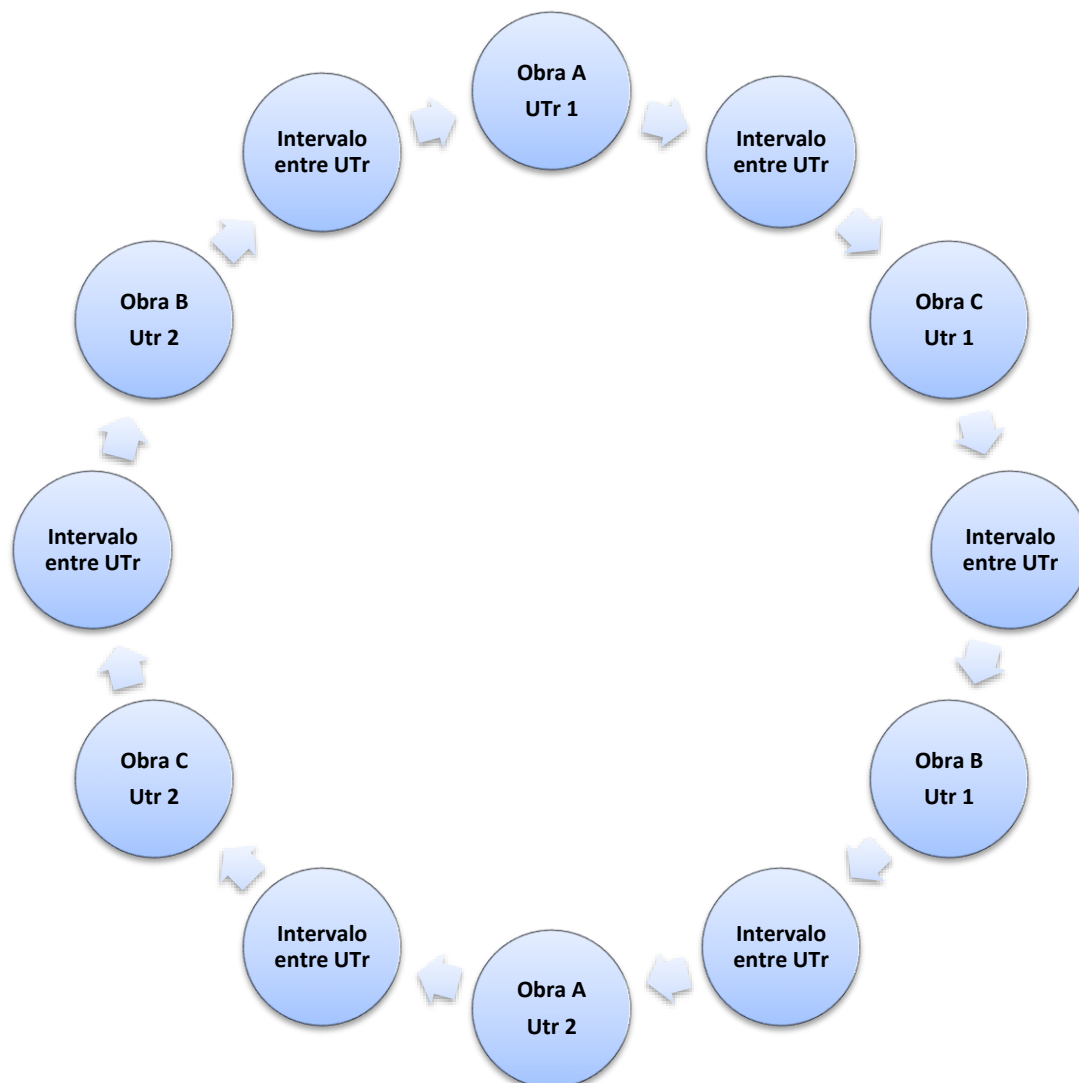
Como parte integrante e essencial na prática do sistema Rodízio, aspectos fundamentais sobre intervalos para descanso foram levantados em capítulo anterior (1).

Os intervalos para descanso entre o treinamento das UTrs decorrem da prática distribuída, uma das características do Rodízio. Autores como Kaplan (1987), Schmidt e Lee (2005), Kroemer e Grandjean (2005) e Garhammer (1991) concordam em que o intervalo para descanso de uma atividade permite a evolução do aparelho psicomotor e de condições intelectuais ao indivíduo para manter o desempenho e a eficácia de resultados. O tempo de intervalo para descanso deve ser o suficiente para haver recomposição nutricional e permitir o desenvolvimento fisiológico (GARHAMMER 1991, p. 185; PÓVOAS 1999, p. 74).

Em questionário realizado com alunos e ex-alunos de Bacharelado em Piano e que aplicaram o Rodízio em seus cursos, Póvoas (2017, p. 199) identificou que tal sistema evita a fadiga física e mental. Para evitar o cansaço físico e mental, além de organizar o estudo em sessões de prática, o músico deve planejar com base no número de horas disponíveis ao longo da semana (KLICKSTEIN, 2009, p. 11).

Esse procedimento permite que cada UTr seja intercalada por repouso e variada por meio de materiais musicais contrastantes. Tal procedimento não apenas evita a fadiga física e mental, mas também poderá promover uma condição de prática mais dinâmica, motivadora e de maior autoconfiança. (PÓVOAS, 2017, p. 189). A prática de cada UTr poderá variar entre 20 e 30 minutos, seguida por intervalos de no mínimo cinco minutos entre uma UTr e outra. (PÓVOAS 2017, p. 193). A Figura 2 simula o rodízio de três obras musicais (obra A, B e C) para exemplificar o treinamento de UTrs com intervalos para repouso físico e mental, demonstrando a variabilidade de repertório de modo cíclico. A quantidade de UTrs pode variar conforme a extensão das peças do repertório ou por critérios de organização do músico, tendo em vista o período de preparo para a execução instrumental.

Figura 2 – Intervalos para repouso físico e mental no treinamento instrumental entre UTrs



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

2.1.4 Rotatividade

Um dos princípios do Rodízio é a rotatividade de sessões de prática (UTrs). Na literatura da prática instrumental, Klickstein (2009, p. 75) sugere a rotatividade das sessões musicais para que possam acontecer intervalos de descanso entre uma peça e outra. Póvoas (2017, p. 191) partilha essa informação e complementa:

Uma exímia habilidade motora (técnica) não garante um desempenho artístico ideal se o conteúdo musical não for adequadamente apreendido. Por isso, a prática instrumental em sessões deve maximizar as possibilidades de aproveitamento do tempo/trabalho concentrado em questões técnico-musicais específicas e de suas conexões.

Assim, o sistema Rodízio prevê o equilíbrio de um repertório musical como um todo através da distribuição e da rotatividade das UTrs de forma cíclica.

2.1.5 Frequência

Além da repetição, um dos conjuntos de ações necessários para adquirir habilidades motoras na prática pianística é o estudo diário continuado, a frequência de prática ao longo dos dias e semanas. Para Uszler, Gordon e Smith (2000, p. 163), uma rotina de prática variada funciona melhor. Dessa forma, é cabível nesse contexto a associação do conceito de hábito ao de rotina para dominar e desempenhar um trabalho profissional. Zarifian (2001, p. 154) sugere que “toda aquisição de rotinas competitivas [...] presume tentativas, retificações de erros, um mínimo de reflexão sobre a maneira de proceder, conselhos dados formal ou informalmente por alguém que já domine as ‘boas’ rotinas etc.”. Em se tratando de aquisição de rotinas e hábitos que pressupõem uma aprendizagem, Zarifian (2001, p. 155) diz que “Uma vez que adquiridas, rotinas e hábitos não exigem mais aprendizagem, e certa ‘automaticidade’ pode ser introduzida de maneira a apreender o trabalho, a própria pessoa ficando mais desimpedida e/ou mais competente”. Portanto, pressupõe-se que o Rodízio induz o indivíduo à construção de uma rotina e de hábitos, em princípios saudáveis²⁷, constantes e disciplinadas.

2.2 RODÍZIO E ESTRATÉGIAS DE PRÁTICA INSTRUMENTAL

O Rodízio é um sistema e não um método, pois se trata de um procedimento de organização e planejamento realizado para alcançar um resultado eficaz de execução instrumental, sendo possível utilizar recursos, estratégias da prática instrumental, inclusive métodos intrínsecos, permitindo que o músico organize e molde sua prática de maneira autônoma conforme a necessidade de reajuste. Ao contrário, um método é seguido rigidamente do início ao fim de um procedimento.

No âmbito de estratégias da prática instrumental, Barry e Hallam (2002, p.152) asseguram que pianistas *experts* adotam uma variedade de abordagens sobre a prática com o objetivo de manter o alto padrão de execução instrumental e que, na busca de resultados sonoros desejados, a variabilidade e a distribuição da prática permitem resultados mais eficazes através

²⁷ Hábitos saudáveis referem-se à prática por intervalos que segundo Garhammer (1991, p. 184), auxiliam no desenvolvimento fisiológico. Evita a perda de “vigilância”, pois o sistema Rodízio sugere a variabilidade de prática do repertório visando diferentes estilos, gêneros e/ou padrões rítmicos.

do acúmulo de horas de prática. Nesse particular, as autoras (*Ibidem*, p.152-153) destacam o que a literatura da psicologia da música orienta para distribuir o tempo de prática quando o foco é a aquisição de habilidades motoras e destacam, com base em conceitos de domínio da coordenação motora: a prática distribuída ao longo do tempo é geralmente mais eficaz para a aprendizagem e desempenho do que a prática maciça (por exemplo, uma boa ideia de prática em uma estrutura de tempo limitada); as sessões de prática relativamente curtas são geralmente mais eficazes do que prática de sessões longas. De fato, isso varia com a idade e nível de habilidade do músico. Um alto nível de motivação, por exemplo, permite que se beneficie de uma prática mais longa e concentrada do que seria possível com menos motivação.

Para o músico, o conhecimento de estratégias de estudo é substancial para que seja estabelecida uma relação entre intérprete e ouvinte no momento da execução instrumental. Klickstein (2009, p. 4) diz que o “[...] objetivo decisivo de praticar é preparar performances porque, como uma forma de arte, a música se centra na interação entre performer e ouvinte” (tradução nossa)²⁸. Assim, a qualidade da execução instrumental está proporcionalmente relacionada ao estudo, à prática. Conhecer e criar estratégias de prática torna-se significativo para a integralidade da atenção, concentração e foco do músico na interpretação. Assim, tipos de prática se enquadram nesse contexto.

Autores do campo de estudo da Educação Física e da Ergonomia, como Ugrinowitsch & Benda (2011) e Kroemer & Grandjean (2005), vêm tratando dos diversos tipos de prática que podem otimizar uma ação contendo movimentos corporais e fazer com que o indivíduo obtenha melhores resultados no desempenho de uma ação. Magill (2000, p. 259) diz que para serem alcançados resultados satisfatórios em uma prática que exija movimentos coordenados, é preferível praticar mais vezes em seções de menos tempo e com mais frequência. Estudos sobre a prática pianística vêm ao encontro dessa afirmação, argumentos que se encontram implícitos no Rodízio.

Além dos tipos de prática vistos aqui, no item 1.1, consideram-se pertinentes neste contexto a utilização dos seguintes recursos: ciclo de movimentos²⁹ e simplificação de movimento por redução de distância (SMRD). A simplificação do movimento por redução de distância (SMRD)³⁰ é utilizada em “[...] eventos musicais afastados entre si, os quais se utilizam

²⁸ “[...] the decisive aim of practice is to prepare performances because, as an art form, music centers on the interaction between performer and listener”. (KLICKSTEIN, 2009, p. 4).

²⁹ O tema “ciclos de movimento” foi sujeito de tese (PÓVOAS, 1999) e rediscutido em trabalho apresentado no XVI congresso da ANPPOM (PÓVOAS, 2006, p. 665-670), entre outros.

³⁰ A simplificação do movimento por redução de distância (SMRD) tem sido tratada como um recurso técnico-pianístico aplicável a situações específicas de execução, formulado e apresentado em Congressos: SIMCAM 6 (PÓVOAS, 2010 p. 146-155) e Performance analysis: a bridge between theory and interpretation (2016, Porto, PT). Em sua formulação

momentaneamente da aproximação, facilitando a execução, tanto para encontrar um movimento mais natural, flexível e com plasticidade, como para criar uma referência espacial com relação ao teclado, esta geralmente uma nota” (PÓVOAS, 2017, p. 192).

2.2.1 Hierarquização/Seleção de UTrs -‘Prioridade’

Kaplan (1987, p. 82) defende a seleção de uma das sessões de prática para dar mais ênfase no estudo e permitir ao aluno familiarizar-se com determinada passagem ou seção musical.

O princípio teórico geral que nos leva a uma aprendizagem mais rápida é, pois, centralizar a prática em trechos pequenos que tenham o máximo de significado para o aluno que deverá repeti-los durante períodos curtos, no início mais assíduos, espaçando-os à medida que o hábito começa a se construir. (KAPLAN, 1987, p. 82).

Póvoas (2015) adota e corrobora os conceitos defendidos por Kaplan (1987) e Kroemer & Grandjean (2005).

Deve ser feito um estudo para determinar como dividir o trabalho em diferentes operações ou processos, para depois determinar quais partes da tarefa são as mais difíceis e estabelecer o nível de desempenho esperado para cada uma. Também é possível e vantajoso praticar as operações mais importantes independentemente e, mais tarde, praticar as diferentes operações em sequência. (KROEMER & GRANDJEAN, 2005, p. 118).

Através do recurso “Prioridade”, é possível potencializar o estudo de determinada seção musical por alguns dias. Póvoas (2017, p. 6) esclarece que

Durante quatro ou mais dias uma das UTrs, escolhida por seleção, é considerada “prioridade” e colocada no topo da lista para dar continuidade ao Rodízio ou um novo a cada dia ou nos períodos de treinamento em um mesmo dia, quando houver. Desta forma, unidades mais densas, mais complexas podem ser treinadas mais vezes em um mesmo dia.

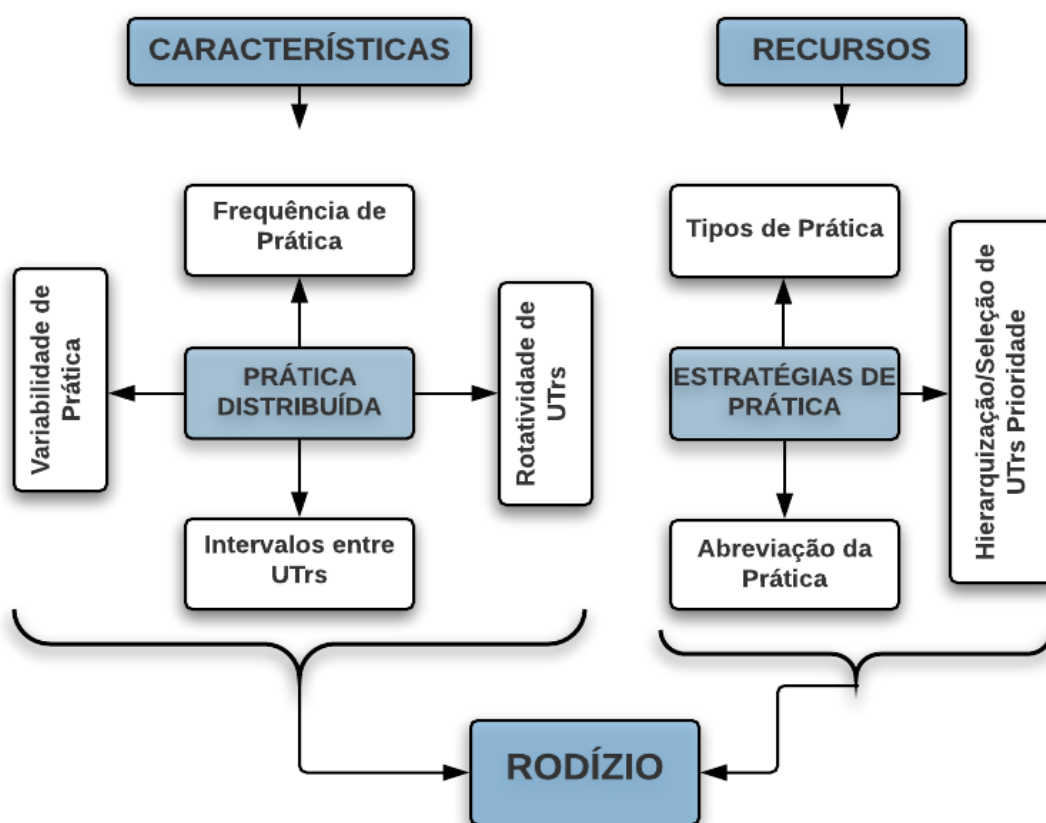
Assim, a frequência da utilização do recurso “Prioridade” poderá, também, ser ajustada conforme a necessidade do pianista, como, por exemplo, intercalando entre as UTrs ou iniciando todos os dias pela UTr “Prioridade”, permitindo a sequência das outras UTrs no estudo durante o dia. A frequência dada a uma seção de estudo poderá ser trabalhada de forma a isolar o trabalho de situações técnico-instrumentais com mais profundidade.

Para melhor compreensão do sistema Rodízio, foi elaborado o esquema ilustrado na figura 3. Ao lado esquerdo dessa ilustração encontram-se as características do Rodízio. O

encontra-se a “proposta de que movimentos complexos podem, em sua concepção inicial, ser simplificados” (PÓVOAS, 2010, p. 147).

destaque para a prática distribuída se deve ao fato de que frequência, variabilidade, rotatividade e intervalo decorrem da prática distribuída. Portanto, a prática distribuída permite ao músico variar sessões de prática e realizar intervalos de descanso físico e intelectual entre UTrs, além de desempenhar um treinamento rotativo de UTrs. Ao lado direito da figura, encontram-se os recursos que podem ser agregados na utilização do sistema de treinamento como possibilidades estratégicas. O destaque para “Estratégias de Prática” se refere a possibilidades estratégicas da prática instrumental de modo amplo, como, por exemplo, a prática de mãos separadas.

Figura 3 – Características e recursos do Rodízio



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

No Capítulo a seguir, detalhamento dos procedimentos metodológicos.

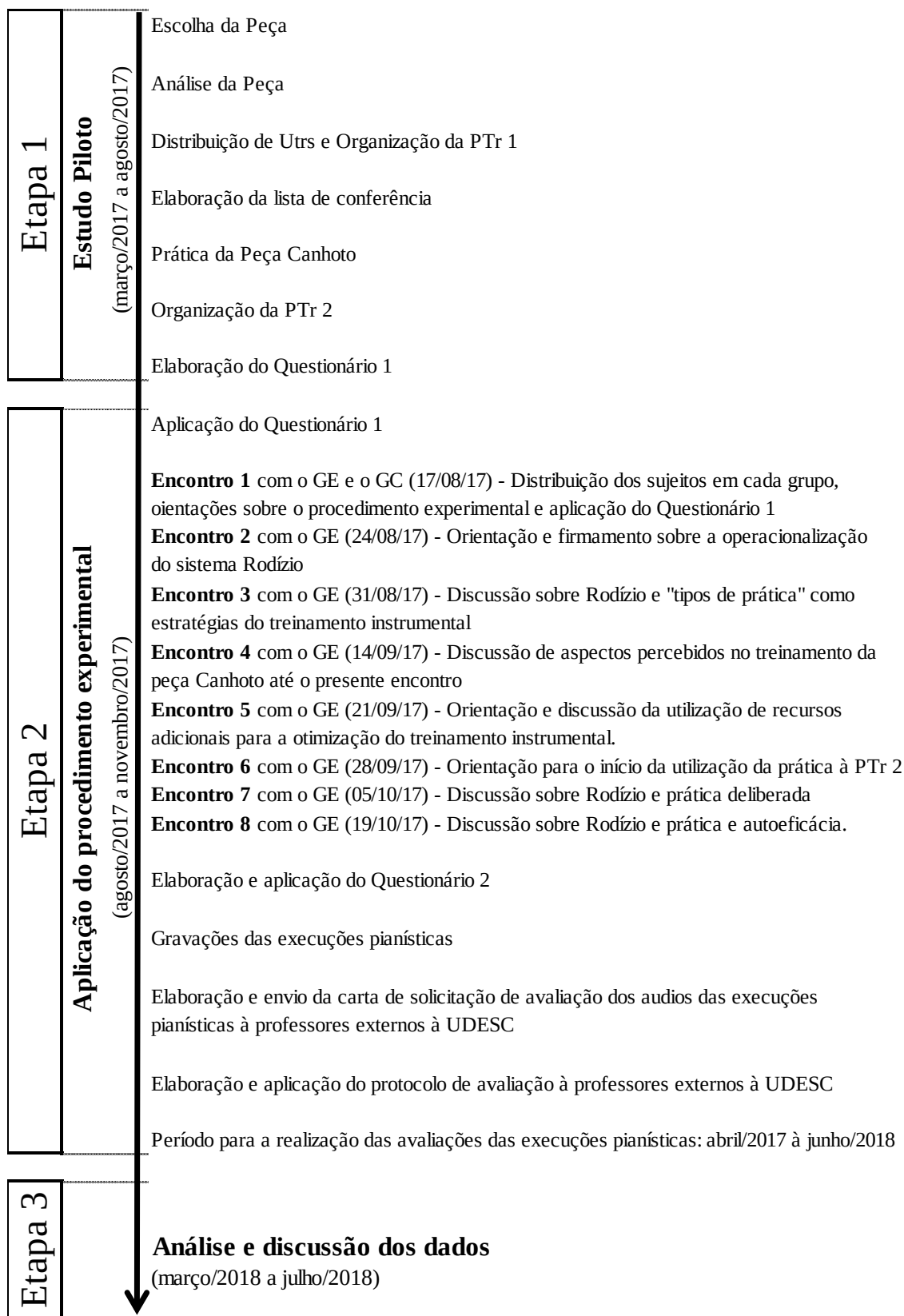
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

O presente estudo, de caráter experimental, limita-se a avaliar o sistema Rodízio e atributos que o permeiam, como a distribuição e a variabilidade da prática. É aplicado na preparação e na execução da peça para piano solo *Canhoto*, de Radamés Gnattali, por pianistas, distribuídos em dois grupos (GC e GE), com o intuito de revelar um ou mais fenômenos em resultados de análise e cruzamento de dados, numéricos e não numéricos (qualitativos e qualitativos) obtidos no decorrer do procedimento experimental. Os grupos foram integrados por alunos e ex-alunos do curso de bacharelado e mestrado em piano da UDESC, e convidados, entre bacharéis, um especialista e mestres.

Antes o início do procedimento experimental, o projeto deste trabalho foi enviado à plataforma Brasil e submetido ao Comitê de Ética da UDESC, que o aprovou em despacho exarado no documento protocolado sob o número CAAE 62638916.6.0000.0118. As folhas para assinatura do termo de consentimento e preenchimento do questionário 1 foram entregues na primeira reunião, realizada no dia 17/08/17, e foram devolvidas no decorrer do procedimento experimental. As execuções instrumentais foram gravadas entre os dias 16/10/17 e 27/10/17, segundo a disponibilidade de horário de cada sujeito pianista.

Na Figura 4, esquema temporal de tais procedimentos para melhor visualização da estrutura metodológica.

Figura 4 – Esquema temporal dos procedimentos metodológicos



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

3.1 PRIMEIRA ETAPA: ESTUDO PILOTO

O estudo piloto foi realizado em três etapas. Da primeira etapa constaram: a seleção da peça a ser estudada pelos sujeitos, organização do Rodízio com a elaboração da planilha de treinamento (PTr) e estudo prévio pelo pesquisador da peça selecionada para o estudo piloto, em auxílio à definição do protocolo. Nessa etapa também foi determinado o protocolo experimental a ser seguido durante a realização do experimento, a lista de conferência de ações pelos sujeitos durante o período de treinamento da peça e a construção dos questionários (1 e 2). Na segunda etapa foi realizado o experimento propriamente dito (parte 1) da peça selecionada para os dois grupos, prática da peça selecionada pelo GE em reuniões semanais, gravação da execução por todos os sujeitos e elaboração do protocolo de avaliação das execuções instrumentais e encaminhamento dos áudios das gravações para professores avaliadores. A terceira etapa contempla compilação e análise dos dados.

De acordo com a proposta do sistema Rodízio, a organização para o treinamento da peça *Canhoto* foi planejada em três fases: Escolha da peça; Organização do Rodízio com análise e organização da planilha de treinamento; e Prática.

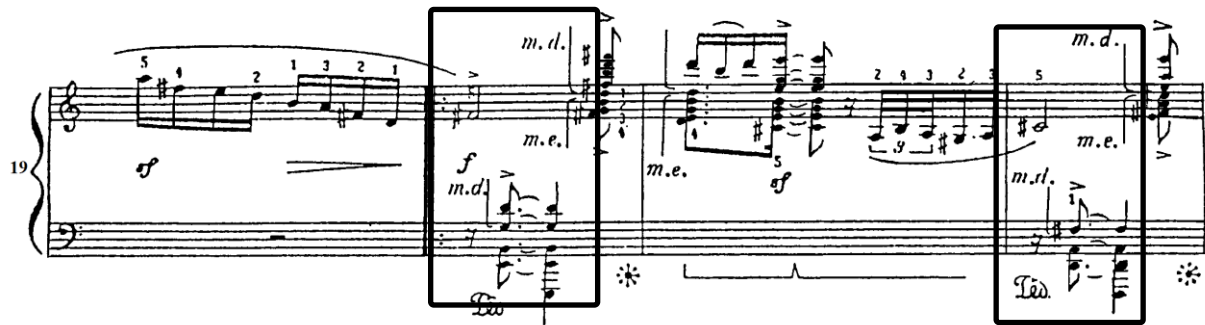
Fase 1 - Escolha da peça

Entre os fatores que contribuíram para a escolha da peça *Canhoto* de Radamés Gnattali, além da opção por uma obra de compositor brasileiro, foram: o caráter, material técnico-pianístico e aspectos motivacionais intrínsecos de estrutura rítmica, harmônica e melódica. A peça é relativamente curta (57 compassos), permitindo ao pianista deparar-se com situações técnicas de média complexidade distribuídas entre elementos musicais peculiares de identidade nacional. Almeida (1999, p. 23) ensina que:

O choro, enquanto gênero, caracteriza-se por peças de compasso binário, rítmica sincopada, expressividade melódica e tratamento contrapontístico entre a linha melódica e a movimentada linha do baixo. [...] A intensa e expressiva movimentação do baixo, realizada geralmente nas cordas graves do violão de sete cordas, acabou definindo-se como uma das mais marcantes características do gênero.

Em *Canhoto*, na linha melódica escrita para ser tocada na região grave do piano executada pela mão esquerda, compassos 7 ao 16, o trabalho contrapontístico e características harmônicas, bem como os saltos entre acordes para as duas mãos, compassos 20 ao 23, também foram aspectos técnico-musicais que contribuíram para a escolha da peça. Para Santos (2002, p. 11), os elementos com maiores graus de incidência na peça são, entre outras: apojaturas e bordaduras, valorização melódica do contratempo, baixo melódico e síncopa. Segundo o autor,

Figura 6 – Distância entre eventos musicais



Fonte: GNATTALI, 1958, c. 19-22; autores.

Para uma interpretação condizente com o caráter e o estilo, nesta e em situações técnico-musicais semelhantes às supracitadas, o pianista deve desenvolver habilidades motoras específicas de deslocamento e controle do peso/ataque (densidade sonora), em função do que o texto musical requer (sinais de expressão, articulação e dinâmica).

Quanto à motivação para a escolha da peça *Canhoto*, chamaram-nos a atenção, entre outras características, a rítmica, a sonoridade e a alusão ao Jazz. Amiúde, para que haja engajamento na construção de uma execução, é necessário que o conteúdo técnico-musical em foco apresente certo grau de desafio, cuja tensão é compensada com a satisfação em tocar a peça.

Fase 2 – Organização do Rodízio

a) Análise da peça

Esta etapa de organização do Rodízio teve início na primeira semana de contato com a peça *Canhoto*, começando com a identificação da forma e seguindo com cadências, intenções fraseológicas, dinâmicas e pontos específicos que exigiam maior capacidade técnica, como, por exemplo, distância entre eventos e contracantos. Póvoas (2017, p. 194) esclarece que deve ser realizada a:

[...] análise das estruturas (macro e micro), densidade (camadas), identificação de repetições idênticas e semelhantes, [reconhecimento] de padrões (rítmicos, melódicos), audição, entre outros detalhes. [...] As partes ou segmentos idênticos devem ser marcados colocando-se sinal de repetição sobre eles e um traço ou dois para delimitar o final do trecho repetido e início de outro. São anotados detalhes não coincidentes entre os trechos equivalentes, mesmo que caracterizem uma pequena diferença, por vezes circulando-os. Detalhes musicais como uma ou duas nota(s), acorde, harmonia (encadeamento), sinais de expressão, entre outros, podem indicar pontos de elisão e direcionamentos interpretativos, entre outros aspectos de interesse. Padrões recorrentes também são destacados e marcados os pontos de elisão entre partes, entre outros detalhes.

A peça foi dividida em partes ou seções integrais³¹ (1, 2, 3 e 4), seccionadas em subseções nominadas com números e letras: 1A, 1B, 1C, 2A, 2B etc., de acordo com a estrutura da peça. A subdivisão e uma análise de subseções foram estabelecidas como critério de planejamento, ações não diretamente implícitas na explicação sobre a organização do Rodízio, pois o sistema foi criado com o objetivo de otimizar a prática de repertório pianístico constituído de mais de uma peça (PÓVOAS, 2017, p. 193), aqui aplicado à prática de uma única peça. Na Figura 7 são mostrados os compassos 1 ao 18 da peça *Canhoto*, onde as seções integrais (UTrs maiores) encontram-se entre colchetes no sentido vertical, e as subseções (UTrs menores) estão delimitadas por colchetes no sentido horizontal.

Figura 7 – Organização de UTrs na peça *Canhoto*, de Radamés Gnattali (Continua)

CANHOTO
CHORO

Redilhado e pedal de.
FRANCISCO MIGNONE

RADAMÉS GNATTALI

The musical score for 'Canhoto' is presented in three systems. The first system, measures 1-4, is marked '1A' and 'A vontade'. The second system, measures 5-8, is marked '1B' and 'A tempo (não depressa) ♩ = 96-100'. The third system, measures 9-18, is marked '1C'. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (mp, p, m.d.), and articulation (rall.).

³¹O termo 'seção integral' refere-se a uma UTr sem subdivisão de letra (1A, 1B...), por exemplo, UTr 1, 2, 3, 4.

Figura 7 – Organização de UTrs na peça *Canhoto* de Radamés Gnattali (Continua)

The musical score is organized into six systems, each containing a grand staff (treble and bass clef). The systems are labeled 2A, 2B, 2C, and 3A. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various dynamic markings such as *p*, *mf*, *f*, *m.d.*, *m.e.*, and *cresc.*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

System 1 (Measures 13-15): Labeled 2A. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bass line has a triplet of eighth notes. Measure 14 has a *mf* dynamic. Measure 15 ends with a repeat sign.

System 2 (Measures 16-18): Labeled 2B. Measure 16 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bass line has a triplet of eighth notes. Measure 17 has a *p* dynamic. Measure 18 has a *mf* dynamic.

System 3 (Measures 19-21): Labeled 2C. Measure 19 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bass line has a triplet of eighth notes. Measure 20 has a *f* dynamic. Measure 21 has a *mf* dynamic.

System 4 (Measures 22-24): Labeled 3A. Measure 22 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The bass line has a triplet of eighth notes. Measure 23 has a *p* dynamic. Measure 24 has a *cresc.* dynamic.

Figura 7 – Organização de UTrs na peça *Canhoto* de Radamés Gnattali (Conclusão)

The image displays six systems of musical notation for the conclusion of the piece *Canhoto* by Radamés Gnattali. The notation is in piano (piano) and features various musical markings and fingerings.

- System 1 (3B):** Features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.
- System 2 (3C):** Continues the piece. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic, marked *p subito*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.
- System 3 (4A):** Continues the piece. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The piece begins with a forte (*f*) dynamic, marked *ligado*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.
- System 4 (4B):** Continues the piece. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic, marked *Do San* and *com repetição*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.
- System 5:** Continues the piece. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic, marked *largo* and *Menos*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.
- System 6:** Continues the piece. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic, marked *pp*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

b) Organização das Planilhas de Treinamento

Para gestão da prática e como parte do monitoramento, durante a prática de *Canhoto* foram utilizadas duas planilhas de treinamento: PTr1 e PTr2. A PTr1 se constitui das subseções ou UTrs menores (1A, 1B, 1C, 2A, 2B, 2C, 3A, 3B, 3C, 4A e 4B), enquanto a PTr2 contempla as UTrs integrais (1, 2, 3 e 4). A primeira planilha de treinamento (PTr1) foi elaborada como teste com objetivo de auxiliar na determinação do tempo de treinamento de cada seção e do período de experimentação, intercalando a prática entre os trechos mais e os menos complexos. Esse teste forneceria mais subsídios para identificar e relatar o modo como foram aplicadas as estratégias de organização e ações executadas na prática. Convém lembrar que uma UTr corresponde a uma porção de conteúdo musical ou seção de treinamento; nesta PTr1 cada UTr foi ainda seccionada em 3 subseções cada uma, exceto a UTr 4, dividida em apenas 2 partes. A prática dessa planilha teve a duração de um mês. As UTrs foram colocadas de forma aleatória na PTr1, variando entre as categorias complexas e menos complexas. Dentro da categoria complexa encontram-se as UTrs com situações técnicas de distância entre eventos musicais; contratempos rítmicos e diferentes articulações. Já na categoria menos complexa encontram-se as UTrs com predominância de escrita melódica apenas para uma mão; material musical similar; mesmo material musical transposto. Vale ressaltar que, além das citadas categorias também foram consideradas a quantidade de compassos como critério para a distribuição de modo que as UTrs com quantidade menor de compassos se enquadrem na categoria complexa e as UTrs com quantidade maior de compassos na categoria menos complexa. Conforme exemplificado na Tabela 3, a ordem do treinamento das UTrs ocorre de cima para baixo. A ordem aleatória das UTrs na PTr 1 permitirá ao pianista maior variabilidade de prática quanto ao modo como o pianista pratica, reforçando tal conceito em perspectiva diferenciada.

Tabela 3– Planilha de Treinamento 1 (PTr 1)

Planilha de Treinamento 1 (PTr 1)		
UTrs	Marcas condensadas	Alternância de complexidade
4B		Complexo
2B		Menos Complexo
1A		Complexo
3B		Menos Complexo
2A		Complexo
1B		Menos Complexo
4A		Complexo
2C		Menos Complexo
3C		Complexo
3A		Menos Complexo
1C		Complexo

Fonte: Elaborada pelo autor, 2018.

Na PTr1, as subseções foram colocadas em ordem aleatória na organização do Rodízio para os seguintes fins: 1) a realização do treinamento de cada uma das subseções de maneira concentrada, desconsiderando, temporariamente, as seções em sequência. Pressupõe-se que o estudo concentrado em uma única seção sem a obrigação de tocar a seção subsequente, pelo menos na fase de sedimentação do conteúdo técnico-musical, deve permitir maior foco na seção em treinamento; 2) foram colocadas por ordem de complexidade, alternando seção mais complexa com menos complexa. A intenção dessa alternância foi tornar o trabalho mais atraente, possibilitando que frases musicais simples fossem executadas em menos tempo.

Após a prática da PTr1, com a prática de seções suficientemente curtas e com a peça já memorizada, foi elaborada uma segunda planilha (PTr 2) para o treinamento de seções mais longas ou integrais. Essa planilha teve como critério para delimitar cada UTr uma frase musical ou duas, sem aquelas subdivisões (1A, 1B, 1C...), e uma das UTrs de estudo foi designada prioridade. Significa que no Rodízio há

(...) possibilidade de determinar uma unidade como ‘prioridade’ durante um período de três a cinco dias, escolhida por seleção e a critério do pianista, para ser colocada no topo da lista e ser praticada ao início de cada sessão de treinamento do Rodízio, a cada dia ou em mais sessões, quando houver. Desta forma, unidades mais complexas podem ser treinadas mais vezes (PÓVOAS, 2017, p. 196).

Esse recurso abre espaço para intensificar o trabalho de situações técnico-musicais mais complexas, com conteúdo de escrita musical mais densa, por exemplo, oportunizando a autorregulação da prática. No procedimento experimental, cada sujeito poderá utilizar esse

recurso de modo independente. Essa planilha foi ordenada de acordo com o sentido de continuidade e fluxo da peça, como, por exemplo: UTr 1, 2, 3, 4.

Fase 3 - Prática da peça Canhoto

Na segunda semana foi iniciado o treinamento da peça ao piano e a definição do dedilhado, utilizando-se a PTr1, ficando estabelecido que a prática de cada sessão de treinamento teria 20 minutos de duração e frequência de duas vezes ao dia. Logo ao início desse período decidiu-se que, devido ao volume de material musical estipulado para cada UTr, poder-se-ia reduzir o tempo para duas vezes de 10 minutos por dia de segunda a quinta e três sessões na sexta-feira, iniciando-se um novo ciclo de prática utilizando as “marcações condensadas³²”, o que permitiria ter contato com a peça inteira. O treinamento foi realizado com a prática de mãos separadas e mãos juntas para averiguar questões técnico-interpretativas e movimentos adequados.

Na terceira semana, a prática foi intensificada com foco na memorização do texto musical. O trabalho instrumental foi realizado com intuito de testar a memória antes de terminar o tempo estabelecido para cada sessão de prática: 2 minutos em média. Nesse período foram utilizadas ações como a prática de mãos juntas e prática de mãos separadas, além de prática em andamento lento, antecipação dos movimentos, antecipação do gesto para a sessão seguinte e teste de dedilhado no andamento sugerido na partitura.

Na quarta semana de treinamento foram praticados os encadeamentos entre as UTrs com as diferenças entre os materiais musicais entre as casas 1 e 2 (Figura 8).

Figura 8 – Diferenças entre os materiais em *Canhoto* de Radamés Gnattali



Fonte: GNATTALI, 1958: p. 1, c. 16 e 17.

³² Póvoas (2017) define as marcações de seções estudadas como “esquema de marcação condensado”. Marcações condensadas referem-se aos traços colocados ao lado de cada UTr praticada como uma forma de controlar e gerenciar a prática na Planilha de Treinamento (PTr).

Ainda nessa semana de treinamento, percebeu-se que algumas seções foram mais bem assimiladas e memorizadas do que outras, fato que mais tarde indicaria a necessidade de reorganizar as UTrs em nova planilha (PTr2).

Com a execução pianística de *Canhoto* em andamento próximo ao requerido na partitura, na quinta semana observou-se a necessidade de atenção constante sobre a prática para que detalhes interpretativos não fossem omitidos. Nessa fase, houve maior domínio do técnico-musical na execução integral da obra, situação que permitiu identificar trechos musicais para os quais seria necessário aprimorar mais o trabalho técnico-pianístico através da hierarquização de UTrs com a aplicação do recurso ‘prioridade’ inserido na PTr2, mostrado na Tabela 4. A construção da PTr2 foi uma forma de gerir a prática usando o recurso prioridade (autorregulação).

Tabela 4 – Planilha de Treinamento 2 (PTr2)

Planilha de Treinamento 2 (PTr2)	
UTrs	Marcas condensadas
Prioridade: 4	☐ 
1	☐
2	☐
3	☐
4	☐

Fonte: Elaborado pelos autores, 2018.

3.1.1 Discussão e resultados

Trabalhos que utilizam modelos de *checklist* para gerenciar a prática instrumental, como os de Klickstein (2009) e Cremaschi (2012), dentre outros, respaldam a organização e a distribuição sistematizada de unidades de trabalho em planilhas de treinamento, assim como esta particular proposta de aplicação do sistema Rodízio. Quanto à organização das UTrs na PTr1, a prática com seções curtas permitiu melhor retenção e transferência de habilidades motoras em situações técnico-pianísticas como nas distâncias entre eventos musicais (Figura 5) e linha melódica da mão esquerda (Figura 4). Esse fato corrobora o argumento de Magill (2000, p. 259) de que a prática de seções curtas melhora a aprendizagem.

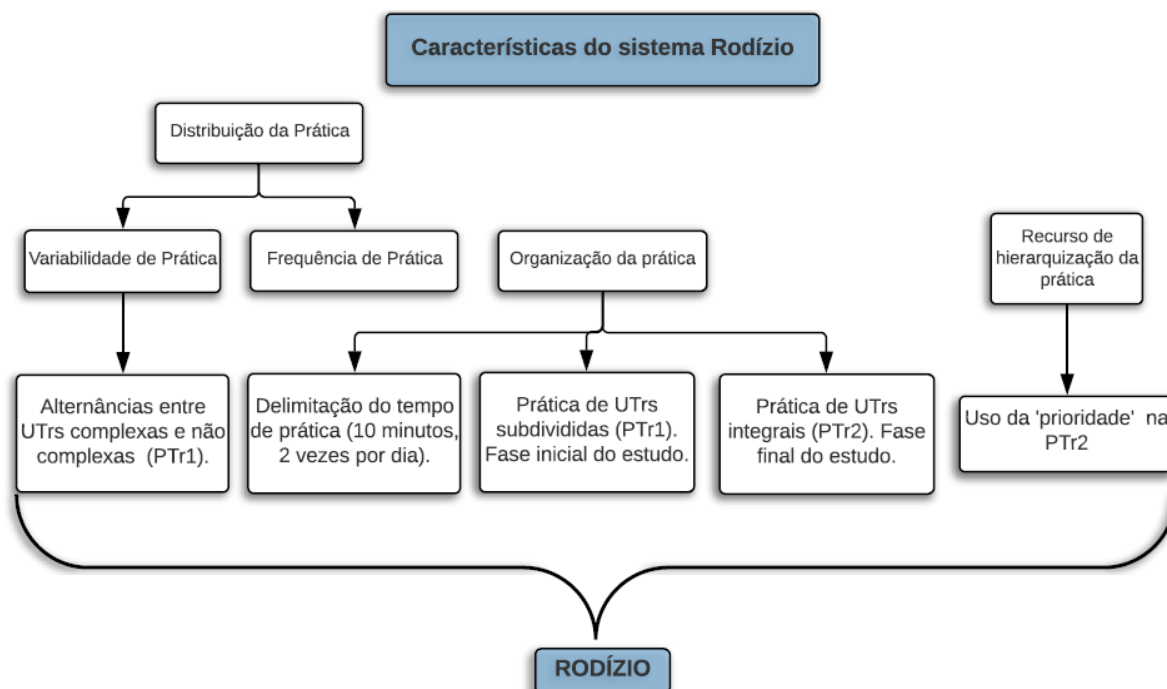
A forma de organizar, integrar e utilizar estratégias na ação instrumental cria capacidades e possibilidades que permitem ao músico administrar a sua própria prática, de forma independente. A autorregulação manifesta-se tanto nas decisões de planejamento quanto

em mudanças de comportamento durante o treinamento (LEHMANN, 2007, p. 78). No presente estudo piloto a autorregulação foi representada tanto pelos critérios de organização da prática em planilhas de treinamento quanto pela decisão de aplicar o recurso ‘prioridade’ na PTr2 para aprimorar o trabalho técnico-pianístico em trechos musicais pontuais.

Os critérios de organização podem ser realizados de modo individual (PÓVOAS, 2017, p. 194), por meio de anotações pessoais na partitura. Assim, as adaptações de organização e reorganização da prática pianística nos moldes do Rodízio foram determinadas por: alternâncias entre UTrs complexas e não complexas; delimitação do tempo de prática (10 minutos, 2 vezes por dia); Prática de UTrs subdivididas (PTr1) para a fase inicial de treinamento da peça; e Prática de UTrs integrais (PTr2) para a fase final de treinamento da peça. Lembrando que a autorregulação refere-se a “esforços sistemáticos para direcionar pensamentos, sentimentos e ações na realização de certo objetivo direcionado por metas” (SANTOS E GERLING, 2010, p. 214), tais adaptações e critérios de organização da prática pianística são consentâneas com o conceito de autorregulação tratado neste artigo. Quanto a alternâncias entre UTrs complexas e não complexas, entra a questão da variabilidade de prática de Barry e Hallam (2002, p. 152),

A Figura 9 mostra um resumo esquemático da associação entre características do sistema: distribuição da prática, variabilidade de prática, frequência de prática e o recurso de hierarquização da prática denominado ‘prioridade’, fundamentos integrantes do Rodízio, com adaptação para a prática de única peça, *Canhoto*. Convém lembrar que a variabilidade e a frequência de prática derivam da distribuição.

Figura 9 – Características do sistema Rodízio. Adaptação à organização da prática pianística da peça *Canhoto*

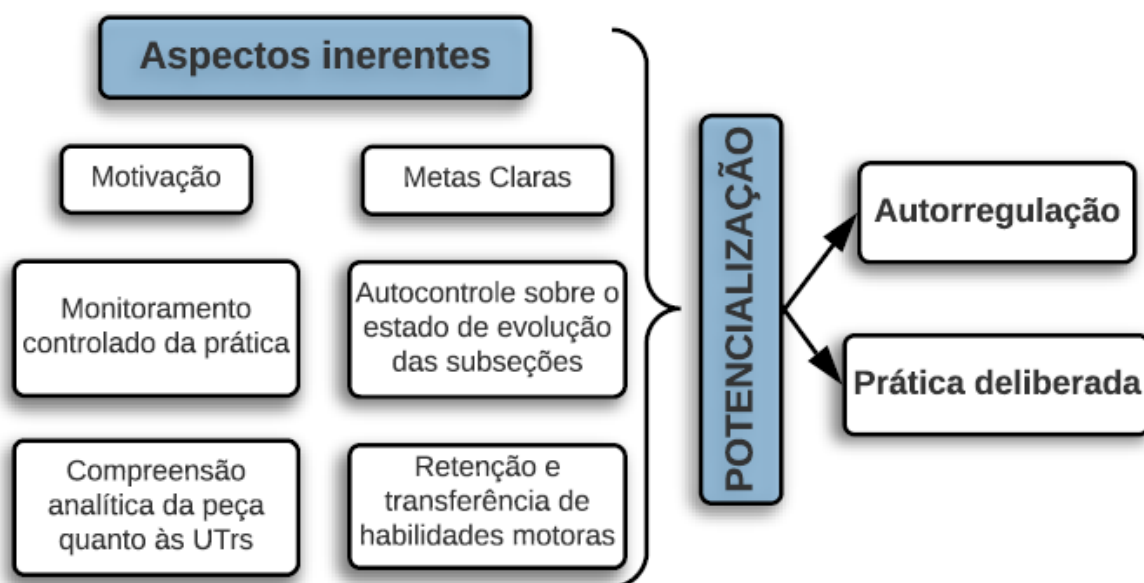


Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

A frequência é uma característica que provém de toda a sistematização organizada na planilha de treinamento e da gestão da prática intrínseca nas marcações condensadas (Tabelas 3 e 4).

O processo de organização e prática da execução pianística da peça *Canhoto* permitiu, como se vê no esquema da Figura 9, alcançar significativo nível de: compreensão analítica da determinação de UTRs, metas claras (definição da UTr prioridade, por exemplo), motivação (frequência, variabilidade e persistência no trabalho ao piano), autocontrole sobre o estado de evolução de UTRs ou monitoramento controlado da prática (gerenciamento no treinamento das UTRs), retenção e transferência de habilidades motoras. Como consequência, tais aspectos inerentes às ações durante o processo aqui em discussão conduziram o sujeito a potencializar uma prática autorregulada e deliberada devido, por exemplo, à utilização do diário de bordo (controle). Parte desse conteúdo encontra-se na Figura 10.

Figura 10 – Sistema Rodízio e prática da peça Canhoto: aspectos inerentes observados



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Durante o processo de construir a execução pianística da peça *Canhoto*, a autorregulação pôde ser potencializada pela constância no monitoramento operacionalizado através da observação constante e do registro de aspectos técnico-pianísticos, tanto aqueles já musicalmente resolvidos como os que necessitavam de aprimoramento, dentre os quais citam-se, por exemplo, distância entre eventos musicais (Figura 5) e delineamento sonoro de linha melódica da mão esquerda (Figura 4). Já a prática deliberada foi potencializada pelo envolvimento cognitivo que a autorregulação proporcionou no tocante a sistematização, organização e gerenciamento da prática. Desse modo, as marcações condensadas na PTr1 e na PTr2, bem como a utilização do recurso 'prioridade', foram fatores que influenciaram positivamente a autorregulação do treinamento pianístico.

3.1.1.1 Lista de conferência

A lista de conferência é uma espécie de diário de bordo criado para o estudo piloto no qual o pesquisador pôde relatar aspectos mais trabalhados durante o estudo da peça. Estratégias e recursos utilizados no estudo piloto serviram de base para construir a lista de conferência. Dessa forma, a lista de conferência auxilia o pesquisador no mapeamento de aspectos da construção da execução instrumental. Foram levantados comentários como a atenção: ao dedilhado, à análise em direção da frase, à articulação e precisão rítmica, e aos compassos que são iguais com materiais diferentes no último tempo do compasso. Existem infinitudes de recursos e estratégias para estudar o repertório pianístico. Por exemplo: o Quadro 2 apresenta

tanto tipos de prática correlatos à área da coordenação motora quanto recursos e estratégias que foram mais utilizados no estudo piloto, especificando os compassos em que foram utilizados esses tipos de práticas e/ou recursos. Tais estratégias e recursos utilizados serviram de base para construir a lista de conferência³³ para aplicação do experimento com os sujeitos pianistas.

Quadro 2 – Resumo das práticas mais utilizadas na aprendizagem de “*Canhoto*” (Continua)

Tipo de prática/recurso técnico pianístico	Área	Foi aplicado
Prática de mão direita	Coordenação motora	Em todas as sessões
Prática de mão esquerda		Em todas as sessões
Prática de mãos juntas		Em todas as sessões quando memorizada a peça.
Prática constante		Nos compassos 28 a 30 – 32 a 34.
Prática Parcial Fracionada		Em todas as sessões
Prática em câmara lenta		Em todas as sessões
Prática de detecção de erros		Em todas as sessões
Prática mental (com teste ao final do tempo de estudo da seção)		Em todas as sessões
Prática com prioridade de seção	Pianística	2C, 3 ^a , 3C e 4 ^a
Simplificação do Movimento por Redução de Distância (SMRD)		Compassos 20, 22 e 50.
Prática com notas referência	Pianística	Compassos 20 e 21 – 22 e 23.
Prática de antecipação dos gestos		Compassos 18 a 20, 23 e 24.
Definição e checagem de dedilhado		Em todas as sessões.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

3.1.1.2 Questionários

No Questionário 1³⁴, as perguntas 1, 2 e 3 dizem respeito ao tempo de experiência dos sujeitos e uma base para identificar o nível técnico de cada um. A questão 4 auxiliou na identificação de sujeitos que têm o hábito de controlar o número de horas estudadas semanais ou diárias. Sendo negativa a resposta, pode-se inferir que não existe frequência nos estudos das seções das peças. A questão 5 diz respeito à quantidade média de tempo que o sujeito costuma estudar. Essa informação é útil para avaliar se de fato o estudo é mais eficaz com muitas horas de estudo ou com poucas horas semanais. Com base na questão 6 é possível identificar o número de horas que o sujeito estuda por semana. E se ele informa esse dado, pode-se estimar que tenha uma meta de volume de estudo por dia ou por semana. A questão 7 é aberta para podermos compreender como é realizado o estudo simultâneo das 4 peças do semestre do curso de Bacharelado. Se o sujeito estuda inicialmente com análise, dedilhado ou uma peça por semana

³³ A Lista de Conferência criada para o experimento com os sujeitos encontra-se no Apêndice D deste trabalho.

³⁴ Modelo do Questionário 1 no Apêndice A deste trabalho.

etc. Os dados da questão 8 sobre marcações na partitura auxiliam no cruzamento de informações sobre a análise musical e análise da interpretação musical. A questão 9 é para compreender possíveis estratégias que o sujeito utiliza para o preparo de uma peça em pouco tempo de estudo. Uma das estratégias que podem aparecer como respostas é a frequência no estudo. Desse modo, as questões 5 e 6 estão vinculadas ao fator quantitativo, ao número de horas acumuladas de estudo, um dos requisitos da prática deliberada. As questões 7, 8 e 9 estão vinculadas ao fator qualidade da prática. A questão 10 tem o objetivo de identificar dores no corpo por excesso de horas maciças no estudo do piano. A questão 11 tem o objetivo de verificar fatores que podem ter influenciado na sensação do sujeito de não dominar técnica nem musicalmente a peça.

O Questionário 2³⁵ foi composto por perguntas abertas e semiabertas. As questões 1, 3 e 8 referem-se à autoavaliação dos participantes sobre aspectos relacionados ao procedimento experimental e estão vinculadas ao fator quantitativo; nas questões 1 e 3 são utilizadas escalas de 0 a 5, e na questão 8, uma escala de 0 a 10. Nessas questões foi aberto espaço para o participante expressar observações adicionais. Ainda sobre as questões, a 1 trata sobre o comprometimento com o procedimento experimental; a questão 3, sobre a própria gravação da execução pianística da peça Canhoto, e a questão 8 sobre o nível médio de atenção em cada UTr estudada. As questões 2, 4, 5 e 6 estão vinculadas ao fator qualitativo com o objetivo de extrair informações sobre o processo de treinamento da peça. Já a questão 7 buscou coletar informações que pudessem contribuir para explicar o motivo pelo qual os participantes não realizaram o protocolo experimental. Incluiu-se a questão 9 com o propósito obter dados sobre a autorregulação dos sujeitos no processo de treinamento da peça Canhoto.

3.2 SEGUNDA ETAPA: O PROCEDIMENTO EXPERIMENTAL

Nesta etapa foi dado início ao procedimento experimental com a realização da primeira reunião, na qual foram distribuídos aos sujeitos o termo de consentimento para assinarem, o Questionário 1 e a Lista de Conferência para preenchimento. Ocorreram reuniões semanais conduzidas pelo pesquisador no GE com o propósito de realizar o acompanhamento do processo de aprendizagem da peça musical para a orientação sobre como realizar o Rodízio. Os sujeitos do GE receberam a planilha de treinamento (PTr), parte integrante do sistema, previamente planejado e estruturado com base no estudo piloto, e orientações sobre como utilizá-la. Cumpre enfatizar que o Rodízio é determinado pela variabilidade de prática entre sessões de estudo por

³⁵ Modelo do Questionário 2 no Apêndice B deste trabalho.

peças contrastantes; porém, no presente estudo experimental, a proposta foi utilizar a prática de sessões em uma única peça musical, conforme foi realizado no estudo piloto. Optou-se por esse procedimento para não comprometer o desempenho de outras atividades particulares profissionais e/ou acadêmicas dos participantes.

3.3 TERCEIRA ETAPA: ANÁLISE DE DADOS

A terceira etapa contempla a compilação e análise dos dados obtidos através dos questionários e das avaliações das execuções instrumentais realizadas por profissionais da área externos à UDESC.

Segundo Creswell (2010, p. 206), a investigação qualitativa se caracteriza por concepções filosóficas, estratégias de investigação, métodos de coleta, análise e interpretação dos dados. Nesta pesquisa, o método quantitativo está relacionado aos resultados de avaliação realizada por professores, que atribuíram notas, na escala de 1 a 5 às execuções instrumentais, conforme critérios previamente estabelecidos num protocolo de avaliação. De acordo com Creswell (2010, p. 238), o uso combinado entre a pesquisa qualitativa e a quantitativa permite “(...) maior compreensão dos problemas de pesquisa” e, ao pesquisador, obter mais *insights* para discutir os dados levantados. Os dados numéricos obtidos nos resultados encontrados nos questionários, aplicados no início e final do procedimento experimental, bem como na avaliação das execuções instrumentais pelos professores avaliadores deram respaldo às proposições iniciais.

Os resultados referentes às técnicas de coleta de dados utilizadas entre o GC e o GE foram confrontados para estabelecer possíveis aspectos influenciados pela organização e planejamento do estudo através da prática distribuída e Rodízio, permitindo a análise e o cruzamento de informações entre a revisão bibliográfica e os resultados obtidos.

A metodologia proposta se encaixa nos moldes de pesquisa experimental tratada por Gil (2008). Esse autor (2008, p. 16) esclarece que “O método experimental consiste essencialmente em submeter os objetivos de estudo à influência de certas variáveis, em condições controladas e conhecidas pelo investigador, para observar os resultados que a variável produz no objeto”. Dessa maneira, as influências dessas variáveis controladas pelo pesquisador, como Gil (2008) define, delineiam esta pesquisa como estudo experimental.

3.3.1 Protocolo para professores avaliadores

As gravações finais em áudio serviram de base para a análise dos professores avaliadores, os quais receberam o protocolo de avaliação para posterior análise final do estudo experimental. O protocolo de avaliação foi elaborado com base em Gabrielsson (2003), Williamom (2004) e Jørgensen (2004). Jørgensen (2004, p. 63) estabelece quatro categorias de competências que podem ser utilizadas como critério de avaliação para uma execução instrumental apropriada, das quais duas podem ser enquadradas no contexto desta pesquisa: 1) Sonoridade (projeção sonora, controle e consistência das camadas, clareza de execução e dos níveis de dinâmica); 2) interpretação (Entendimento do estilo/gênero, execução instrumental fiel à partitura, escolha perceptiva do tempo e o entendimento da estrutura da peça). Gabrielsson (2003, p. 255) esclarece que a execução instrumental é avaliada no cotidiano de músicos críticos, professores de música e musicistas. Saunders and Holahan (1997) *apud* Gabrielsson (2003, p. 255), expõem critérios para avaliar a técnica/articulação, precisão melódica, precisão rítmica e o tempo da interpretação.

Tal protocolo foi utilizado, aplicando conceitos em uma escala de 1 a 5 para: precisão rítmica, fluência e agógica, pedalização, articulação, dinâmica, projeção sonora, clareza de execução e estilo/gênero. Além da quantificar os critérios, também houve espaço para o avaliador descrever eventuais observações e/ou aspectos não contemplados no referido documento, permitindo classificar a execução instrumental tanto de forma quantitativa quanto qualitativa. As gravações em vídeos ficam sob domínio exclusivo do pesquisador para estudos e análises técnico-interpretativas.

Ao final da oitava semana de estudo da peça, foram realizadas as gravações das execuções instrumentais, aplicação do Questionário 2 e recolhimento das listas de conferência. Os questionários foram aplicados aos grupos GE e GC com o objetivo de obter dados para análise relacionados ao gerenciamento da prática, autonomia e equilíbrio do processo de construção da execução instrumental e foco no presente. Foram estabelecidas três gravações para cada sujeito, solicitando que fosse tocada a peça do início ao fim, independentemente de eventuais imprecisões na execução instrumental. Assim, foi escolhida a melhor gravação em conjunto com o sujeito. Os áudios foram encaminhados a professores avaliadores utilizando protocolo de avaliação do desempenho pianístico.

Os sujeitos do GE praticaram duas vezes durante 10 minutos por dia, escolhendo um dia da semana para estudar três vezes de 10 minutos, pois assim eles teriam, a cada semana, contato com todas as UTrs da peça, determinadas previamente. O critério estabelecido ao GC foi que

eles praticassem de maneira livre, porém numa média semanal de 70 minutos³⁶. Após oito semanas, foi gravada a execução pianística de cada sujeito, sendo o resultado de uma média de vinte minutos por dia de prática ao piano por cinco dias, totalizando 13,3 horas de estudo para ambos os grupos de sujeitos.

A Figura 11 mostra um exemplo de avaliação realizada por um professor por meio do Google Formulários³⁷.

Figura 11 – Formulário para avaliação de execuções pianísticas (Google Formulários)

Sujeito 2 *

	1	2	3	4	5
Precisão rítmica	☐	☐	☐	☐	☒
Fluência e agógica	☐	☐	☐	☐	☒
Pedalização	☐	☐	☐	☐	☒
Articulação	☐	☐	☐	☐	☒
Dinâmica	☐	☐	☐	☐	☒
Projeção Sonora	☐	☐	☐	☐	☒
Clareza de execução	☐	☐	☐	☒	☐
Estilo/gênero	☐	☐	☐	☐	☒

Observações sujeito 2

Gostei muito desta performance. Foi expressiva.

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Foi enviada uma carta de solicitação para avaliação³⁸ dos áudios das execuções instrumentais a nove professores pianistas, dos quais cinco aceitaram (avaliador A, B, C, D e E).

No Capítulo 4, a seguir, dar-se-á prosseguimento à análise de dados, caracterizando os sujeitos que participaram do experimento.

³⁶ A média de prática semanal estabelecida para GC foi baseada na mesma quantidade de prática do GE, porém a distribuição e organização do tempo de prática ficaram a critério de cada sujeito do GC.

³⁷ Ferramenta *online* e de acesso livre destinada à construção de formulários de pesquisa e questionários.

³⁸ Apêndice E desta dissertação.

4 ANÁLISE DOS DADOS: RESULTADOS E DISCUSSÃO

Neste capítulo são apresentados os resultados da análise dos dados colhidos no decorrer do procedimento experimental, que incluiu: preenchimento dos questionários 1 e 2, prática ao piano da peça *Canhoto*, anotações em lista de conferência e gravação da execução instrumental em áudio, pelos sujeitos. Na análise, são relacionados os dados de avaliações realizadas por professores avaliadores com as orientações fundamentais incluídas no Sistema Rodízio.

Para o experimento, inicialmente contou-se com uma amostra de 17 sujeitos pianistas (bacharelandos, bacharéis, um especialista, mestres e mestrandos). Destes, três desistiram no decorrer do procedimento experimental, quatro não cumpriram o protocolo experimental, totalizando 10 sujeitos (GE N=5, GC N=5) que participaram do processo experimental em sua totalidade, e cujos dados encontram-se analisados. Portanto, foram incluídos nas análises os dados relativos aos sujeitos que seguiram o protocolo de pesquisa.

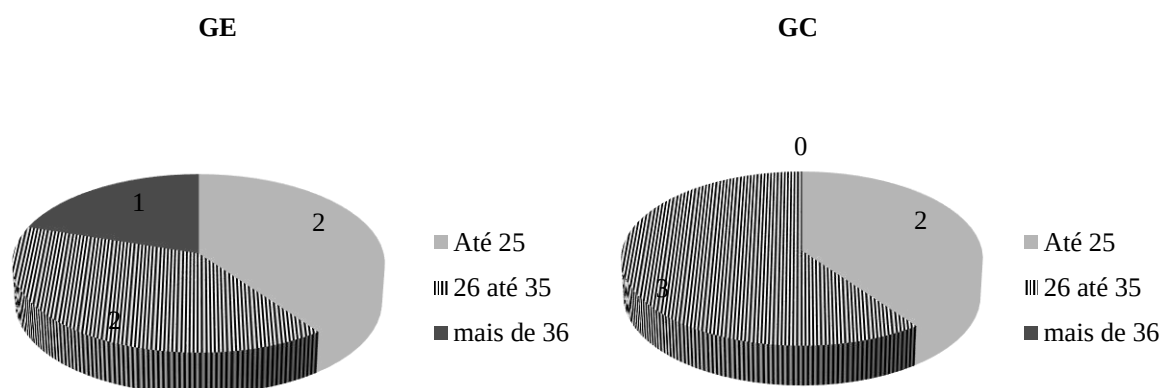
Na leitura dos questionários foram identificados cinco sujeitos (E4, E7, C2, C4 e C6) que realizaram a gravação da peça, mas não cumpriram o protocolo experimental, motivo pelo qual não foram incluídos nas análises. Também não foram incluídos os dados dos sujeitos que frequentaram menos de 50% das reuniões semanais com o GE (sujeitos E1 e E3). Assim, são apresentadas informações dos questionários que serviram para contextualizar sobre a desistência de participantes durante o procedimento experimental e daqueles que não seguiram o protocolo experimental, no item 4.3.

4.1 CARACTERIZAÇÃO DOS SUJEITOS

Para a análise foram selecionados os dados de dez sujeitos, sendo cinco participantes do GE (E2, E5, E6, E8, E9) e cinco do GC (C1, C3, C5, C7 e C8).

Ao comparar as faixas etárias verifica-se que a distribuição é equilibrada entre os dois grupos, como se vê nos gráficos da Figura 12. Esse dado mostra que a idade não interferiu nos resultados do experimento, donde se conclui que a faixa etária foi uma variável neutra.

Figura 12 – Gráficos de faixa etária dos sujeitos



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Em relação à formação acadêmica, o GE foi constituído de dois sujeitos bacharelados, dois mestrados e um especialista. Do GC também participaram dois alunos do Bacharelado em Piano, dois bacharéis e um mestre. Há, portanto, boa distribuição quanto à formação dos sujeitos dos grupos participantes da pesquisa, como se vê na Tabela 5.

Tabela 5 – Nível de formação acadêmica dos sujeitos

Formação acadêmica	GE	GC
Bacharelado	2	2
Bacharel	0	2
Especialista	1	0
Mestrando	2	0
Mestre	0	1

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Tendo em vista que dois sujeitos de cada grupo estão cursando o bacharelado e que os três outros de cada grupo possuem, no mínimo, esta formação acadêmica completa, a similaridade fica ainda mais notória.

Quanto ao tempo de experiência de prática com o piano, tanto no GE quanto no GC, há dois sujeitos com menos de 10 anos de prática (E5: 5, C8: 6), três entre 12 e 19 anos (C5: 12, E2: 14, C1: 19), quatro sujeitos com tempo de experiência entre 20 e 25 anos de estudo (C3: 21, E8: 24, C7: 25, E9: 20) e um sujeito com experiência acima de 50 anos. Considerando o tempo de experiência entre 21 e 30 anos, o GE tem um sujeito, e o GC, dois. Apenas o GE é composto por um sujeito com mais de 30 anos de experiência. A Tabela 6 mostra a formação acadêmica dos sujeitos e o tempo de experiência de prática com o piano.

Tabela 6 – Tempo de experiência de prática com o piano e formação acadêmica dos sujeitos

Sujeito	Formação acadêmica	Experiência no piano (anos)
E2	Bacharelado	14
E5	Bacharelado	5
E6	Especialista	57
E8	Mestrando	24
E9	Mestrando	20
C1	Bacharel	19
C3	Mestre	21
C5	Bacharelado	12
C7	Bacharel	25
C8	Bacharelado	6

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Do questionário 2, foram coletadas também informações sobre autoavaliação, tanto sobre a participação na pesquisa quanto sobre a execução instrumental e nível de atenção em cada sessão de estudo. Os dados encontram-se na Tabela 7, a seguir.

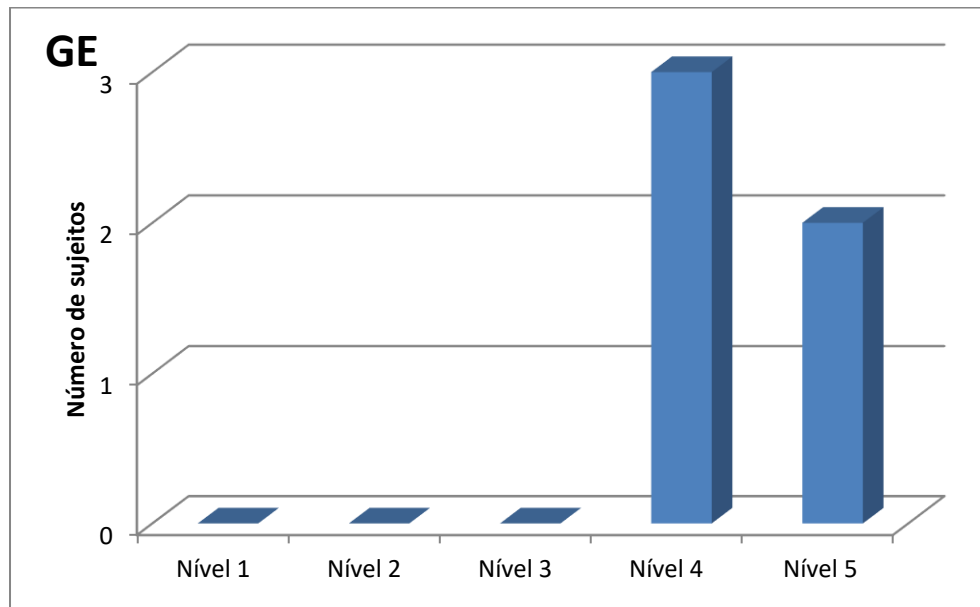
Tabela 7– Autoavaliação dos sujeitos sobre aspectos do procedimento experimental

Sujeito	Nível de comprometimento com o experimento (0 a 5)	Auto-avaliação da EP (0 a 5)	Nível de atenção em cada UTr (0 a 10)
E2	4	3	10
E5	5	4	8
E6	4	3	7
E8	5	4	8
E9	4	4	10
C1	4	3	9
C3	4	4	8
C5	4	3	7
C7	4	3	8
C8	3	2	9

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Em relação ao nível de comprometimento, com exceção de C8, que considerou nota 3, os demais sujeitos avaliaram como 4 ou 5. O nível médio de comprometimento dos sujeitos do GE também está expresso no Gráfico 1.

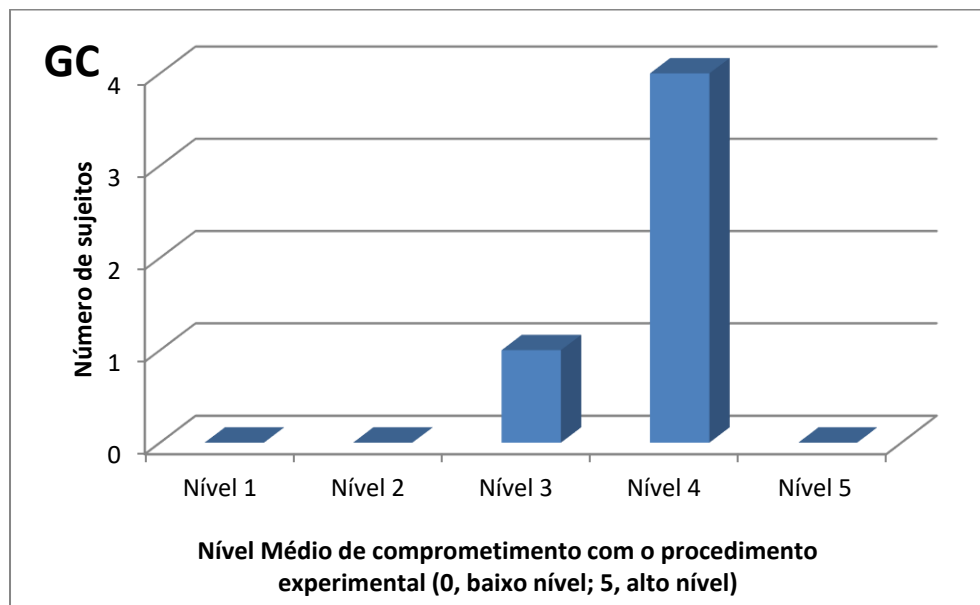
Gráfico 1 – Autoavaliação dos sujeitos do GE, nível de comprometimento com o procedimento experimental



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Da mesma forma, no Gráfico 2 é apresentado o nível médio de comprometimento dos sujeitos do GC.

Gráfico 2 – Autoavaliação dos sujeitos do GC, nível de comprometimento com o procedimento experimental

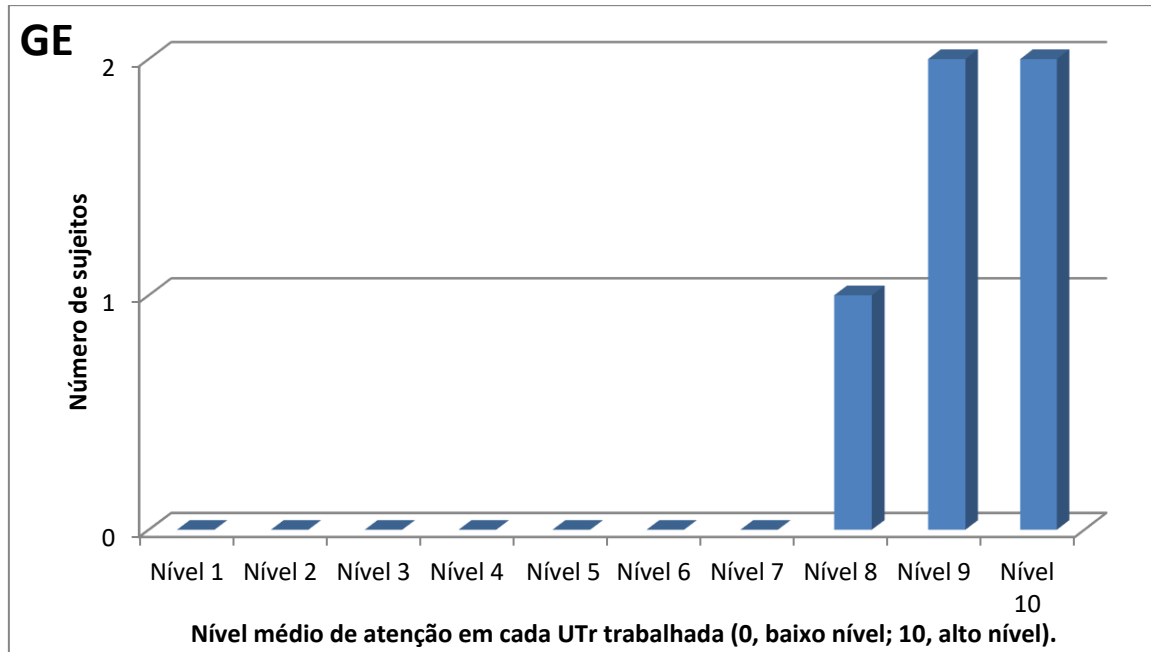


Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

No momento de avaliar o seu nível de atenção em cada seção de estudo, numa escala de 0 a 10, apenas dois sujeitos no GE consideraram nível máximo de atenção. Ao calcular a média aritmética simples deste item, é possível verificar que o GE obteve níveis de atenção levemente

superiores aos do GC: a média do primeiro foi de 8,6 e a do segundo foi 8,2. O Gráfico 3 mostra a autoavaliação dos sujeitos do GE sobre o nível médio de atenção em cada UTr trabalhada.

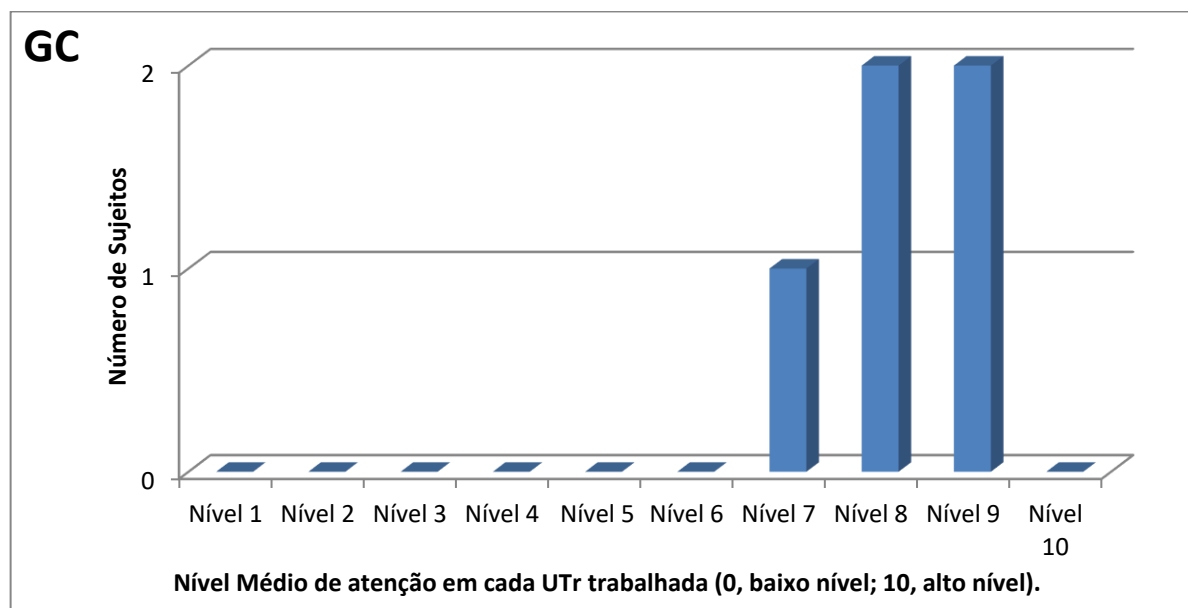
Gráfico 3 – Autoavaliação dos sujeitos do GE, nível de atenção em cada UTr trabalhada



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Da mesma forma, o Gráfico 4 mostra a autoavaliação dos sujeitos do GC sobre o nível médio de atenção em cada UTr trabalhada.

Gráfico 4 – Autoavaliação dos sujeitos do GC, nível de atenção em cada UTr trabalhada

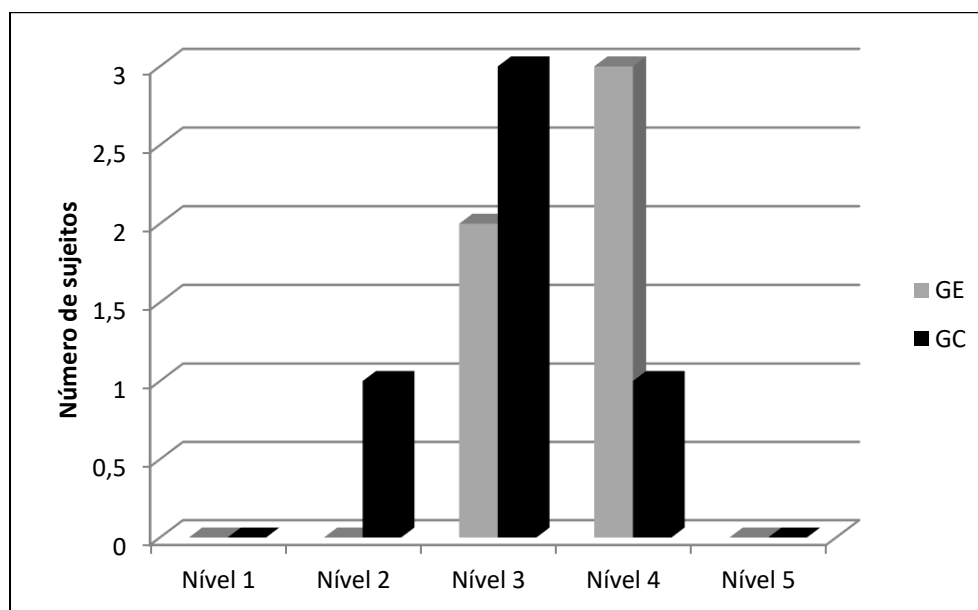


Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Portanto, a média apresentada revela maior efeito do Rodízio sobre o nível atenção gerado nos sujeitos do GE, em cada sessão de treinamento. Esse resultado é significativo tendo em vista que o rendimento da eficácia do estudo é influenciado por inúmeras variáveis. Entretanto, o aumento de concentração do músico no momento da prática é um dos principais fatores interferentes na qualidade da prática. Corroborando a literatura, Barry e Hallam (2002, p. 160) dizem que a prática de sessões curtas permite ao músico um treinamento instrumental eficaz. Magill (2000, p. 259) diz que a prática com “[...] sessões curtas produz melhor aprendizagem”. No entanto, se a prática com sessões curtas produz melhor aprendizagem e eficácia é porque o nível de atenção e de prática deliberada é potencializado através da organização de sessões curtas de treinamento. Desta forma, é possível verificar que o indivíduo é capaz de manter o foco no objetivo do treinamento. Além disso, o fato de estabelecer o tempo de dez minutos de prática em cada UTr é um argumento adicional que justifica o nível de atenção para a prática.

Já no item autoavaliação da execução pianística, também com exceção de C8, que se avaliou com apenas 2, os demais sujeitos se atribuíram as notas 3 ou 4. O Gráfico 5 mostra o resultado da autoavaliação dos sujeitos do GE em comparação com os participantes do GC, sobre a execução pianística da peça *Canhoto*.

Gráfico 5 – Autoavaliação dos sujeitos do GE e GC sobre a execução pianística da peça *Canhoto*



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Os gráficos mostram que em todos os aspectos analisados, tanto no nível de comprometimento com o procedimento experimental, como na autoavaliação da EP, ou no nível

de atenção em cada UTr trabalhada, o GE aparece com níveis mais elevados do que o GC, mostrando que os sujeitos do GE manifestaram maior engajamento com o treinamento da peça *Canhoto*.

4.2 ANÁLISE DAS AVALIAÇÕES DAS EXECUÇÕES INSTRUMENTAIS

Cada professor avaliador recebeu as gravações das execuções ao piano acompanhadas de um formulário do sistema Google formulários, que continha a lista de aspectos a serem avaliados, em um *ranking* de 1 até 5, por sujeito a ser avaliado. Os aspectos avaliados, por execução, foram: precisão rítmica, fluência e agógica, pedalização, articulação, dinâmica, projeção sonora, clareza de execução e estilo/gênero.

Da média aritmética dos resultados referentes a cada um dos aspectos avaliados pelos professores para cada sujeito da amostra selecionada para análise, resultou uma nota única para cada participante.

Com base na média de cada sujeito, foi calculada uma média geral por grupo, com vistas a comparar os resultados. Os dados das médias individuais dos sujeitos, sua formação acadêmica, tempo de experiência com o piano e média geral de cada grupo são mostrados na Tabela 8.

Tabela 8 – Resultados da execução pianística pelos professores avaliadores

Sujeito	Formação acadêmica	Experiência no piano (anos)	Média da avaliação dos aspectos	Média do grupo
E2	Bacharelado	14	4,33	3,71
E5	Bacharelado	5	3,63	
E6	Especialista	57	3,58	
E8	Mestrando	24	3,23	
E9	Mestrando	20	3,80	
C1	Bacharel	19	3,78	3,35
C3	Mestre	21	3,53	
C5	Bacharelado	12	3,65	
C7	Bacharel	25	3,10	
C8	Bacharelado	6	2,70	

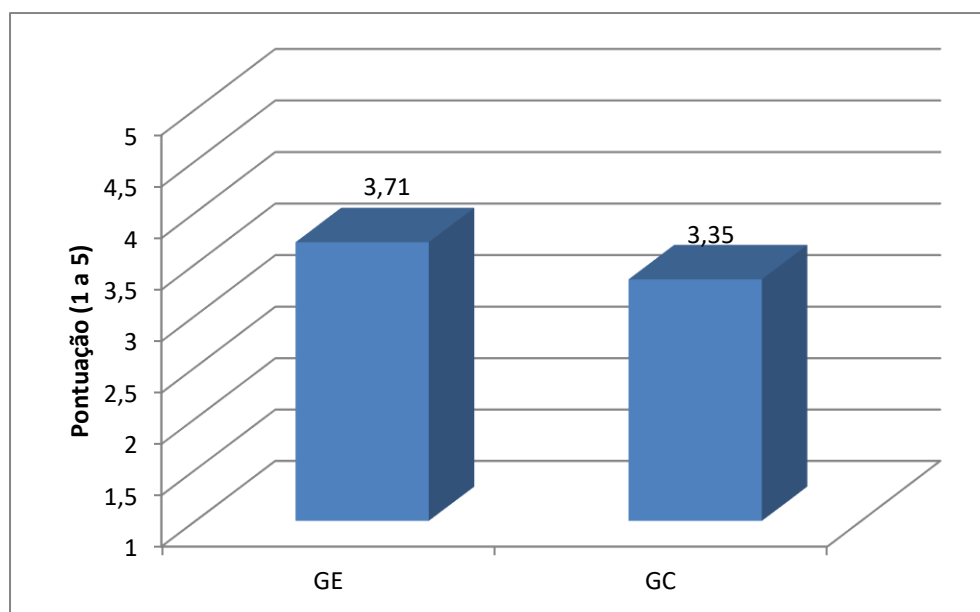
Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Os resultados apresentados na Tabela 8, com notório contraste entre o tempo de experiência dos sujeitos E5 e E6, bem como a dos sujeitos C5 e C7, por exemplo, respaldam o argumento de que o tempo de experiência (em anos) de cada sujeito não necessariamente indica melhor qualidade da execução pianística. O elevado número de anos de experiência identificado

no sujeito E6 não lhe assegurou correspondente nota em sua execução instrumental, atribuída por professores avaliadores; ao contrário, foi a segunda menor do GE. As médias resultantes dos aspectos musicais avaliados, por grupo, foram 3,71 para o GE, e 3,35 para o GC. A diferença dos dados mostra que o treinamento pianístico orientado conforme o sistema Rodízio permite potencializar a execução pianística de uma peça.

O Gráfico 6 expressa as médias resultantes dos aspectos musicais avaliados, por grupo.

Gráfico 6 – Médias resultantes dos aspectos musicais avaliados, por grupo



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

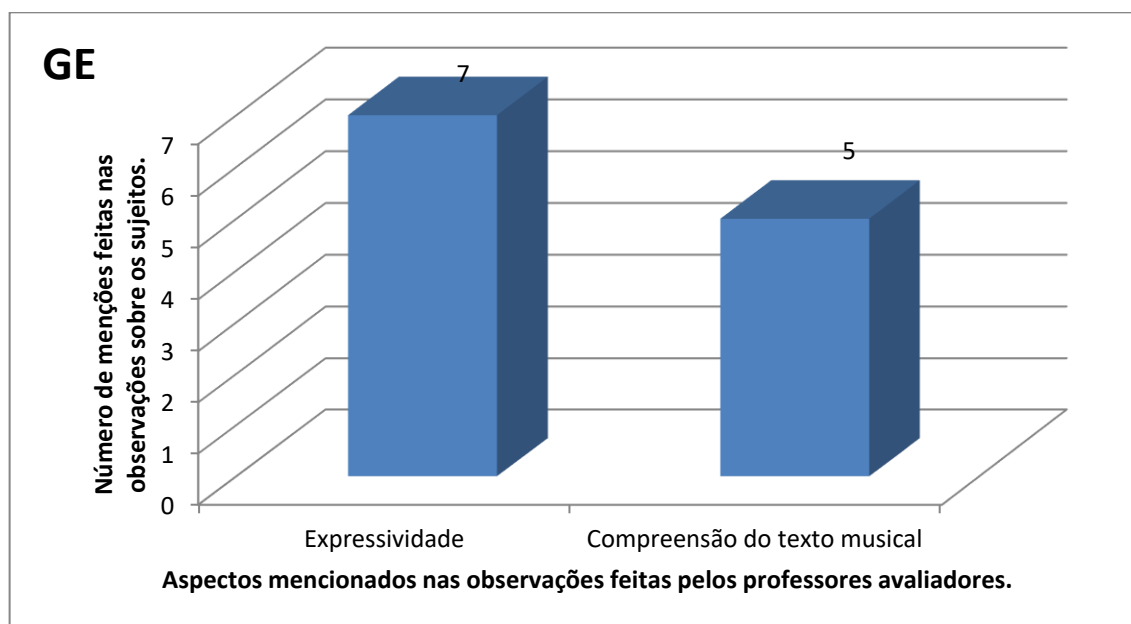
Diante dos dados, buscou-se verificar quais aspectos foram potencializados, analisando os comentários dos professores avaliadores sobre as execuções e calculando as médias aritméticas de cada aspecto por grupo.

Dos professores que aceitaram realizar as avaliações das execuções pianísticas, que serão representados por A, B, C, D e E, apenas os avaliadores E e D optaram por não fazer comentários. Expressividade e entendimento do conteúdo musical foram dois aspectos musicais destacados nas observações feitas pelos avaliadores sobre a execução pianística dos sujeitos E2 e E5, E6 e E8. O avaliador A deixou o seguinte comentário sobre a execução pianística do sujeito E2: *“Gostei muito desta performance. **Foi expressiva**”*³⁹. Já o avaliador B afirmou que o sujeito E2 realizou uma *“Interpretação **expressiva** com **bom entendimento do texto** [...]”*. O avaliador C afirmou que a execução pianística tinha *“Introdução com **boa expressão** e em geral **boa noção de estilo**, com diferenças entre as partes”*. Entende-se que a noção de estilo e

³⁹ As respostas dos professores avaliadores e dos sujeitos foram colocadas em itálico para diferenciá-las da escrita do autor e das citações.

diferença entre as partes mencionadas no comentário do avaliador C também indica que esse sujeito conseguiu contemplar o aspecto de entendimento do conteúdo musical citado anteriormente. Esses aspectos foram encontrados também no comentário do avaliador C sobre a execução pianística do sujeito E5, afirmando que ele apresentou “**Execução expressiva mostrando diferenças de caráter entre as partes [...]. Boa noção estilística e coda com os caracteres musicais correspondentes**”. Em relação ao sujeito E6, o avaliador C pondera: “**Partes centrais com boa expressão**”. Sobre o sujeito E8, o avaliador A colocou que “*Demonstra compreensão sobre a obra [...]*”. Já o avaliador C notou que o sujeito E8 “[...] *demonstrou certa diferença de caráter musical entre as partes, o que contribui para uma melhor expressão*”. Portanto, expressividade e entendimento das partes da peça foram aspectos que se destacaram nos comentários dos professores avaliadores sobre as execuções instrumentais dos sujeitos do GE. O Gráfico 7 mostra os aspectos musicais mais perceptíveis nas observações feitas pelos professores avaliadores.

Gráfico 7 – Aspectos musicais mais aparentes nas observações de sujeitos do GE pelos professores avaliadores



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Comentários sobre alguns sujeitos do GC foram opostos nesses mesmos aspectos: expressividade e entendimento do conteúdo musical. Sobre o sujeito C1, o avaliador A opinou: “*Boa performance, mas não muito expressiva*”. Já o avaliador B considerou que a interpretação estava “[...] *com andamento abaixo do esperado e um pouco mecânica demais, atrapalhando a clareza e o estilo.*” Sobre o sujeito C3, o avaliador A considerou ponderou: “*Não parece que o(a) pianista entende o que está tocando*”. E o avaliador B analisou que “*A interpretação*

possui certa fluência. Porém, peca um pouco na clareza e estilo por excesso de pedal e ausência de pulsação mais regular”.

O Gráfico 8 mostra a ausência dos mesmos aspectos musicais nas observações de sujeitos do GC pelos professores avaliadores. Os aspectos de clareza e estilo foram considerados junto ao aspecto de compreensão do texto musical.

Gráfico 8 – Aspectos musicais mais aparentes nas observações de sujeitos do GC pelos professores avaliadores



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Pressupõe-se que o bom resultado das análises do desempenho pelo GE, quanto à influência no entendimento do texto e do estilo, tenha sido causado pela distribuição do trabalho em sessões de treinamento e, quanto à expressividade, pelo fato de que quatro de cinco sujeitos desse grupo realizaram a gravação da execução pianística da peça de memória. O grupo controle teve maior incidência de sujeitos que tocaram com partitura. Os sujeitos C5, C7 e C8 utilizaram partitura na gravação. Do grupo experimental, apenas o sujeito E6 tocou com partitura. Nesse contexto, devido ao tempo de dez minutos, a distribuição do trabalho em sessões curtas e a sistematização em planilhas de treinamento possibilitou maior entendimento do texto, conduzindo-os a memorizar a peça. A memorização permitiu ao sujeito pianista maior liberdade expressiva e de interpretação musical, pois assim, com a atenção completamente voltada para o teclado do piano e para os movimentos corporais os sujeitos não precisariam ficar presos à partitura, abrindo espaço para o foco em outros aspectos musicais interpretativos. Desse modo, levanta-se uma hipótese, a ser investigada em futuros trabalhos, de que o Rodízio poderia ativar

a memória conceitual, auxiliando a reter o conteúdo na memória de longo prazo e otimizando a memorização da obra, na perspectiva da psicologia cognitiva (trabalhos de Chaffin).

Na Tabela 9, encontram-se em negrito os aspectos musicais que mais foram potencializados pelo Rodízio neste experimento. Foi calculada uma média por aspecto avaliado de cada grupo, com as pontuações de cada sujeito. Posteriormente, calculada a diferença entre os grupos para detectar o aspecto musical que o Rodízio mais influenciou. Entre eles estão os aspectos: clareza de execução, precisão rítmica, pedalização e articulação.

Tabela 9 – Rodízio e aspectos mais influentes

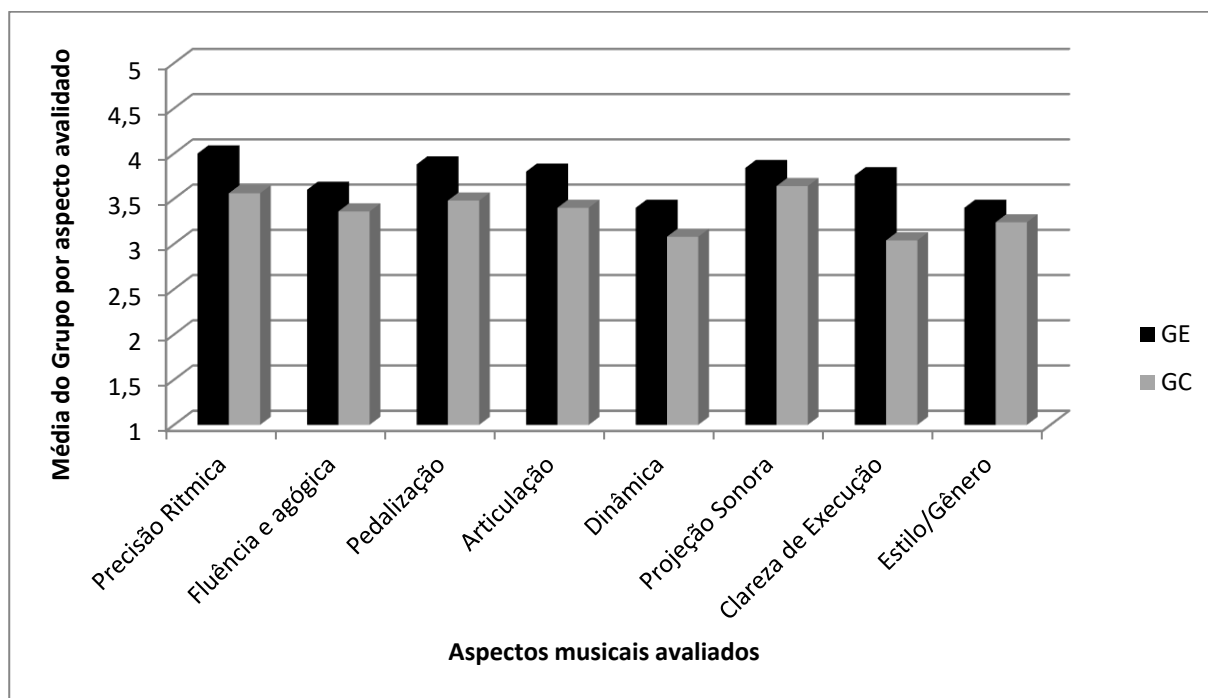
Aspectos	GE (Média)	Desvio padrão	GC (Média)	Desvio padrão	Diferença das médias
Precisão Rítmica	4,00	0,44	3,56	0,41	0,44
Fluência e agógica	3,60	0,40	3,36	0,69	0,24
Pedalização	3,88	0,27	3,48	0,27	0,40
Articulação	3,80	0,33	3,4	0,63	0,40
Dinâmica	3,40	0,51	3,08	0,24	0,32
Projeção Sonora	3,84	0,39	3,64	0,41	0,20
Clareza de Execução	3,76	0,46	3,04	0,49	0,72
Estilo/Gênero	3,40	0,55	3,24	0,34	0,16

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Barbetta, Reis e Bornia (2010, p. 72) explicam que “[a]o compararmos os desvios padrões de vários conjuntos de dados, podemos avaliar quais se distribuem de forma mais (ou menos) dispersa. O desvio padrão será sempre não negativo e será tão maior quanto mais dispersos forem os valores observados” Todos os desvios padrões deram resultados menores que 1, indicando que as notas atribuídas pelos professores avaliadores são homogêneas ou notas relativamente próximas umas das outras. As notas mais heterogêneas estão no GC nos aspectos: fluência e agógica e articulação.

Esta mesma tabela está expressa no Gráfico 9, mostrando o comparativo entre os grupos GE e GC.

Gráfico 9 – Comparativo de aspectos musicais entre os grupos



Fonte: Elaborado pelo autor, 2018.

Conforme já se viu aqui, a rítmica sincopada, a expressividade melódica e o tratamento contrapontístico entre a linha melódica e a movimentada linha do baixo são características do choro. Conforme ilustrações, a precisão rítmica foi o aspecto musical com melhor pontuação nas avaliações dos sujeitos pertencentes ao GE. Logo, a clareza de execução foi o aspecto que revelou maior contraste entre os grupos. Portanto, esses dois aspectos evidenciados – precisão rítmica e clareza de execução – nos permitem fazer uma analogia com os comentários dos professores avaliadores referentes aos aspectos de expressividade e entendimento do texto musical. Evidente que esses quatro aspectos musicais se complementam: do entendimento do texto e do estilo musical decorrem a precisão rítmica, a clareza de execução e a expressividade. A precisão rítmica é concebida pelo pianista através de entendimento sólido do texto musical, a clareza na execução pianística é concebida pelo pianista por meio do entendimento do texto musical, e a expressividade provém da segurança que o pianista demonstra sobre o entendimento do texto musical. Assim, cabe dar destaque ao aspecto musical clareza de execução, tendo em vista que a precisão rítmica está integrada a esse aspecto.

Esses dados revelaram que o aspecto que o sistema Rodízio potencializa no treinamento instrumental é a clareza de execução, proporcionando o aprimoramento da concepção geral da peça por meio de aspectos procedentes, como precisão rítmica, expressividade e entendimento do texto musical. Os resultados aqui apresentados têm fundamento na organização em unidades de trabalho que permite a rotatividade, variabilidade e treinamento concentrado em cada UTr.

Assim, a sistematização e os fundamentos que norteiam o sistema Rodízio abrem caminho para o treinamento deliberado, oportunizando maneiras (autorregulação) de internalizar informações do texto musical e transferi-las ao piano (com a prática) com mais eficiência, considerando também, a possibilidade de *feedback* imediato sobre a ação (BEZERRA, 2015, p. 7).

4.2.1 Análise dos destaques positivos do GE e do GC

A pergunta que solicitou aos participantes da pesquisa que relatassem sobre o seu processo de treinamento da peça *Canhoto* teve o propósito de identificar estratégias de prática, procedimentos e pensamentos que permitissem confrontá-los com outros dados do questionário. No treinamento da peça durante o período experimental, o sujeito E2 informou que se concentrou no sentido musical da obra, analisando-a sob diferentes aspectos. Esclarece ainda que buscou o planejamento da ação e o entendimento mental da prática pretendendo, através do *feedback* instantâneo, otimizar, intencionalmente, seu treinamento. Informou, igualmente, ter sido influenciado pela “*ansiedade com relação a (...) peça, ou preocupação com fatores externos ao experimento*” o que o teria levado a “*uma prática não eficiente*”. Essas manifestações de ansiedade relatadas pelo sujeito E2 não revelam prejuízo no resultado de avaliação da execução pianística, o que pode ser explicado pelo fato de o sujeito ter utilizado procedimentos de prática autorregulada quando afirma que buscou o planejamento da ação e o entendimento mental da prática, mostrando estar envolvido cognitivamente com a prática. Esse fato pode ser justificado por Santos e Gerling (2010, p. 214), quando dizem que a autorregulação é regida por “*esforços sistemáticos para direcionar pensamentos, sentimentos e ações na realização de certo objetivo direcionado por metas*”. A ansiedade pode não ter sido neutralizada, mas fatores de planejamento da ação e de monitoramento da prática impediram que a ansiedade atrapalhasse o resultado da execução.

A orientação dada aos sujeitos do GC foi que mantivessem uma média de 70 minutos de prática por semana; porém, o sujeito C1 decidiu por conta própria realizar o estudo de 20 minutos ininterruptos por dia. Essa prática pareceu-nos similar à distribuição e variabilidade de prática, aspectos constituintes do sistema Rodízio, que prevê organizar a prática em sessões de 20 minutos por dia. O sujeito C1 relata que pretendeu, inicialmente, dar ênfase à frequência de prática da peça com períodos curtos memorizando, para, em seguida, experimentar sonoridades, dinâmicas e movimento. Informou ainda que manteve a frequência de estudo da peça até a gravação. Este sujeito foi o mais bem avaliado entre todos os do GC na execução pianística, com pontuação média dos aspectos de 3,78.

Quanto à organização da prática, ao contrário do sujeito C1, o sujeito C3 relatou que seu estudo é “[...] *um pouco desorganizado*”, mas que costuma dedicar mais tempo em situações técnico-musicais complexas. Esse comentário nos leva a presumir que não houve frequência de estudo pela falta de organização durante a prática relatada, mas ainda assim utilizou a estratégia de estudo para solucionar questões técnico-musicais, prioritariamente.

O contraste percebido entre os sujeitos do GC foi referente à organização e frequência de prática. O sujeito que não organizou a sua prática não conseguiu manter a periodicidade do treinamento pianístico, diversamente do sujeito que se organizou e estabeleceu critérios para a prática do início ao fim do procedimento experimental. O Sujeito E2, quando afirma que buscou o planejamento da ação e o entendimento mental da prática, buscando estar envolvido cognitivamente, demonstra que utilizou procedimentos autorregulatórios mantendo periodicidade de prática pianística durante o procedimento experimental.

Uma prática instrumental devidamente organizada induz o músico a ter mais frequência de treinamento. Tais características (organização, frequência de prática) do Rodízio também estão presentes no relato de estudo do sujeito que foi avaliado como a melhor execução pianística dentre os sujeitos do GC. Os sujeitos que utilizaram algum tipo de estratégia de estudo, seja ela de organização da prática ou da ação, tiveram melhor média de avaliação da execução pianística do que o sujeito que não utilizou nenhuma estratégia.

O fato de o sistema Rodízio integrar princípios de organização estruturados deverá permitir ao estudante sentir-se competente para gerir seu treinamento instrumental, e, em consequência, impulsioná-lo a uma prática mais autorregulada e deliberada.

4.3 SOBRE OS SUJEITOS NÃO INCLUÍDOS NAS ANÁLISES

Nesta seção serão apresentados argumentos obtidos através dos questionários de sujeitos que não foram incluídos nas análises por terem cumprido menos de 50% do protocolo. O destaque se justifica porque argumentos expostos no questionário 2 podem tê-los levado a não seguir até o final do experimento, ou a não adotar o protocolo experimental como foram instruídos pelo pesquisador. Apresentam-se primeiramente dados sobre desistentes que responderam os questionários e, posteriormente, sobre os sujeitos que realizaram as gravações, porém não seguiram o protocolo, tanto do GE quanto do GC. Em ambas as situações não houve integralização do protocolo experimental.

4.3.1 Com a palavra, os sujeitos que não integralizaram o protocolo

Três sujeitos não integralizaram o procedimento experimental por desistência ao início ou no decorrer do processo, designados como desistentes (D).

Os sujeitos DE5 e DE7 argumentaram sobre a rigidez do protocolo experimental, especificamente com relação à obrigação de anotar detalhes do estudo, sob pena de serem impedidos de continuar participando no procedimento experimental. Ao mesmo tempo, apontaram a existência de fatores importantes para a prática pianística no Rodízio: a escolha da peça, nível de atenção elevado, aprendizagem de forma equilibrada e dinâmica, e segmentação da peça.

O sujeito DE7 relata ainda que deixou acumular o estudo das UTrs. Muito embora o pesquisador tenha orientado que cada sujeito poderia recuperar o tempo de prática de cada UTr conforme sua disponibilidade, relata o sujeito que foi difícil retomar o estudo regular das UTrs. Nas duas primeiras semanas o sujeito conseguiu inserir o Rodízio na sua rotina de estudos, mas desmotivou-se por acumular a prática de UTrs.

O sujeito DE8 relatou que o período de 10 minutos estipulado para a prática de uma UTr é suficiente para que o nível de concentração seja elevado. O sujeito justificou a desmotivação manifestada nas respostas do questionário 2 com o fato de estar doente fisicamente; mas relatou que o trabalho em pequenas partes musicais ajuda na resolução de questões técnico-instrumentais. Pressupõe-se que esse fator o fez suspender a prática do repertório pianístico, gerando baixo senso de competência.

Os comentários anteriores evidenciam que os sujeitos que responderam o questionário (DE5, DE7 e DE8) opuseram resistência à proposta de apontar aspectos trabalhados na lista de conferência e disposição bloqueada pela limitação do tempo de treinamento e baixo senso de competência. Foi possível perceber, nos relatos negativos no questionário 1, que os sujeitos não estavam totalmente engajados para assumir e cumprir as exigências do protocolo experimental.

4.3.2 Sujeitos não considerados para a análise

Os sujeitos E1, E3, E4, E7, C2, C4 e C6 não foram considerados para as análises, conforme já mencionado. No entanto, foram retiradas informações dos questionários que podem auxiliar na interpretação sobre o não cumprimento do protocolo e não participação nas reuniões.

O Sujeito E1 argumentou que não conseguiu realizar o Rodízio de UTrs por mais de uma semana por falta de tempo de estudo e por desmotivação. Ele fez apontamentos com relação ao protocolo experimental estabelecido, considerando insuficiente o tempo de prática de 10 minutos estabelecidos, pois gostaria de ultrapassar esse limite na sessão de treinamento. Além disso, manifestou que houve muito controle sobre a prática, mas considera o Rodízio uma ferramenta que organiza a prática instrumental de modo a direcionar o músico a objetivos claros sobre o desempenho da ação.

O sujeito E3 argumentou que não conseguiu cumprir o protocolo experimental por motivos pessoais, razão pela qual não atingiu “(...) *a concentração ideal para a atividade pianística*”. Completa o argumento expressando falta de atenção ao estudo nas últimas três semanas relativas ao prazo estabelecido para as gravações pianísticas. Importante salientar que este sujeito não participou de nenhuma reunião do GE.

O sujeito E4 relatou que, por diversas razões, permaneceu alguns dias sem praticar piano. Ele disse que estudou 20 minutos por dia conforme o Rodízio; no entanto, a partir da terceira ou quarta semana, teria esquecido de anotar detalhes e não teria estudado regularmente. De acordo com este relato, foi possível identificar que o sujeito E4 não se manteve frequente no estudo da peça a partir da quarta semana. Também foi detectado que durante as sessões de estudo este mesmo sujeito sentiu-se pressionado por ter de realizar as devidas anotações referentes ao protocolo experimental e ao sistema Rodízio. Acrescentou que durante a prática de uma UTr precisava completar o tempo de treinamento com pressa, e aduziu: “[...] *tem a ver com minha ansiedade*”. Relatou ainda que pensou em desistir de sua participação no procedimento experimental por falta de motivação, concentração, planejamento e organização, acrescentando: “[...] *não me organizei para dar conta de tudo*”.

Como a organização da prática instrumental é parte integrante do Rodízio, o fato de o sujeito E4 reconhecer que não se organizou suficientemente para dar conta do estudo revela que tal participante, por questões de ansiedade, não aplicou à sua prática o protocolo experimental baseado no Rodízio, gerando uma execução pianística insatisfatória. Pressupõe-se que o sujeito E4 tenha sentido dificuldade para habituar-se ao sistema Rodízio, por sentir-se pressionado a realizar também as devidas anotações referentes ao protocolo experimental e de “*ter que estudar cronometradamente*”. Portanto, diante da insatisfação relatada, supõe-se que este sujeito teve baixo senso de competência durante o procedimento experimental por deparar-se com uma situação desconhecida, pois a autoeficácia é construída a partir do conhecimento pessoal (BANDURA, 1997). A falta de motivação, concentração, planejamento e organização

no estudo da peça relatada pelo sujeito E4 foram aspectos que nos convenceram de que ele não cumpriu o protocolo experimental por motivo de ansiedade e baixo senso de autoeficácia.

O sujeito E7 informou que houve “imprevistos” pessoais durante o procedimento experimental. Já o sujeito C2 afirmou que em algumas semanas não estudou por motivos diversos, e por ter outras prioridades. Acrescenta que estudou a peça *“mais efetivamente a partir da quinta semana [...]”*. O sujeito C4 argumentou que houve falta de tempo para estudo e organização da prática. Relatou que não teve controle sobre seu próprio processo de aprendizagem da peça em estudo. O sujeito C6 relata: *“Não consegui desenvolver um cronograma de estudo diário em todo meu repertório. Acredito que se tivesse conseguido daria [para] solucionar as questões com mais tranquilidade”*.

Diante das respostas desses participantes, é possível inferir que além de questões pessoais, a não adaptação ao sistema por questões de ansiedade, e mais o baixo senso de autoeficácia prejudicaram o desempenho dos sujeitos no cumprimento do protocolo de pesquisa. Nesse sentido, estratégias podem ser pensadas de modo que a incidência dessas questões seja amenizada em futuras pesquisas experimentais sobre o sistema Rodízio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revisão da literatura no domínio da prática pianística respalda diferentes fatores que influenciam o resultado da execução instrumental. No entanto, não existe uma fórmula exata para aquilatar essa influência (KLICKSTEIN, 2009, p. 20). Com base em evidências e experimentos, a literatura apresenta orientações diversas e relata que existe uma série de variáveis a serem consideradas na realidade de cada contexto observado. No contexto da pesquisa, foram apresentados argumentos sobre eficiência e produtividade em atividades relacionadas a atletas ou funcionários de empresas, buscando associá-las à prática do pianista.

Viu-se também que a qualidade da prática está diretamente relacionada à quantidade de “prática deliberada”, definida por Sloboda (1994) como “prática relevante”. Assim, poderíamos afirmar que os atributos percebidos no rodízio de sessões da obra *Canhoto* abrem espaço para a prática estruturada e autorregulada.

De modo experiencial, para construir a execução pianística da peça *Canhoto*, foi delineada uma proposta particular de organização e planejamento da prática ajustada aos moldes do sistema Rodízio no estudo piloto (Capítulo 3). Ao final do processo, na sexta semana, pesquisadores, pianista e observador perceberam a potencialização de aspectos inerentes à autorregulação e à prática deliberada. A motivação foi um fator consequente, viabilizando o aumento de eficiência da execução instrumental, realizada com maior controle no desempenho técnico-interpretativo da peça. Ao confrontar os resultados obtidos no processo descrito com o panorama teórico examinado, identificou-se que o Rodízio viabiliza a potencialização da otimização da prática no resultado de uma execução instrumental. Guiado por fundamentos da coordenação motora, tais como distribuição e variabilidade da prática e integrando planejamento e organização, o sistema permite ao músico desenvolver metas claras e autocontrole ao monitorar o estado de evolução de UTrs. Em adição, como resultado de toda a sistematização implícita no controle das marcações condensadas, o uso da UTr prioridade oportuniza uma prática pianística devidamente autorregulada no que diz respeito às mudanças de comportamento do treinamento que, por vezes, são necessárias para o autodomínio equilibrado de uma execução pianística.

Referente ao procedimento experimental, os dados foram coletados por meio de dois questionários, lista de conferência e avaliações das execuções pianísticas por profissionais da área externos à UDESC. Através dos dados obtidos pelos questionários 1 e 2 foi possível observar que em todos os aspectos analisados, tanto no nível de comprometimento com o procedimento experimental como na autoavaliação da execução pianística ou no nível de

atenção em cada UTr trabalhada, o GE aparece com pontuação superior à do GC, indicando que os sujeitos do GE se empenharam mais no treinamento da peça *Canhoto*. Constatou-se que a média do nível de atenção em cada sessão de prática (UTr) revelou maior efeito do Rodízio gerado nos sujeitos do GE.

Em uma escala que varia de 1 a 5⁴⁰, foram realizadas médias aritméticas das notas dos aspectos musicais avaliados, por grupo, resultando 3,71 para o GE e 3,35 para o GC. A diferença nesses dados mostra que o treinamento pianístico, orientado conforme o sistema Rodízio, permite potencializar a execução de uma peça.

Para verificar quais os aspectos potencializados, foram consultados os comentários dos professores avaliadores sobre as execuções e calculadas as médias aritméticas de cada aspecto por grupo. Tais dados revelaram que o aspecto musical que o sistema Rodízio potencializou no treinamento instrumental foi a clareza de execução, proporcionando o aprimoramento da concepção geral da peça por meio de aspectos como precisão rítmica, expressividade e entendimento do texto musical, especificamente nesse contexto.

O bom resultado obtido das análises do desempenho pelo GE, quanto à influência no entendimento do texto e do estilo, foi potencializado pela distribuição do trabalho em sessões de treinamento, e quanto à expressividade, pelo fato de quatro de cinco sujeitos desse grupo haverem realizado a gravação da execução pianística da peça de memória. Os sujeitos C5, C7 e C8 utilizaram partitura na gravação. Do grupo experimental, apenas o sujeito E6 tocou com partitura. Nesse contexto, devido ao tempo estabelecido para cada sessão de prática, a distribuição do trabalho em sessões curtas e a sistematização em planilhas de treinamento possibilitaram maior entendimento do texto, levando-os a memorizar a peça. A memorização permitiu ao sujeito pianista maior liberdade expressiva e de interpretação musical, pois com a atenção completamente voltada para o teclado do piano e movimentos corporais, os sujeitos não precisaram ficar presos à partitura, permitindo-lhes voltar sua atenção para outros aspectos musicais interpretativos. Desse modo, a presente pesquisa levantou uma hipótese, a ser investigada em futuros trabalhos, de que o Rodízio poderia ativar a memória conceitual, auxiliando a reter o conteúdo na memória de longo prazo e otimizando a memorização da obra.

Os resultados deste estudo encontram respaldo na organização do trabalho pianístico em unidades de trabalho que permite a rotatividade, variabilidade e treinamento concentrado em cada UTr. Assim, a sistematização e os fundamentos que norteiam o sistema Rodízio abrem caminho para o treinamento deliberado, oportunizando maneiras (autorregulação) de

⁴⁰ Onde 1 = muito ruim, 2 = ruim, 3 razoável, 4 = bom, 5 = muito bom.

internalizar informações do texto musical e transferi-las ao piano (com a prática) com eficiência, considerando também a possibilidade de *feedback* imediato sobre a ação.

Ao analisar os resultados dos questionários, observou-se que os sujeitos que utilizaram procedimentos autorregulatórios em seus treinamentos obtiveram melhores pontuações nas avaliações das execuções pianísticas. Constatou-se que o sujeito E2 utilizou procedimentos autorregulatórios, sendo o mais bem avaliado, com média 4,33. O sujeito C1 informou que optou por estudar a peça com frequência até a gravação utilizando procedimentos autorregulatórios. Não por coincidência, esse sujeito foi o mais bem avaliado entre todos os sujeitos do GC na execução pianística, com pontuação média dos aspectos de 3,78.

Uma prática instrumental devidamente organizada induz o músico a ter mais frequência de treinamento. Tais características intrínsecas ao Rodízio também estão presentes no relato de estudo do sujeito que obteve a melhor execução pianística dentre os sujeitos do GC. Os participantes que utilizaram algum tipo de estratégia de estudo, tanto organização da prática como da ação, tiveram média de avaliação da execução pianística superior à dos sujeitos que não utilizaram nenhuma estratégia.

O fato de o sistema Rodízio integrar princípios de organização estruturados deverá permitir ao estudante sentir-se competente para gerir seu treinamento instrumental e, em consequência, impulsioná-lo a uma prática mais autorregulada e deliberada.

Outros estudos poderão ser realizados com o objetivo de avaliar o sistema em questão, utilizando não somente uma, mas variadas peças de um repertório.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e Amarelo em Preto e Branco**: as impressões do choro no piano brasileiro. 1999. 191 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música, Instituto de Artes, Unicamp, Campinas/SP, 1999.
- ARAÚJO, Marcos Vinícius. Development of a measure of self-regulated practice behavior in skilled performers. *International Symposium On Performance Science*, Vienna, Austria, v. /, n. /, p.105-110, jan. 2013.
- BANDURA, Albert. **Self-efficacy**: The exercise of control. New York: W. H. Freeman And Company, 1997.
- BANGERT, Marc; WIEDEMANN, Anna; JABUSCH, Hans-christian. When of the same is more: Benefits of variability of practice in pianists. **International Symposium On Performance Science, Vienna, Austria**, v. /, n. /, p.117-122, jan. 2013.
- BARBETTA, Pedro Alberto; REIS, Marcelo Menezes; BORNIA, Antonio Cesar. **Estatística para cursos de engenharia e informática**. 3. ed. São Paulo: Atlas S.A., 2010.
- BARROS, Luís Cláudio. Retrospectiva histórica e temáticas investigadas nas pesquisas empíricas sobre o processo de preparação da performance musical. *Per Musi*, [s.l.], n. 31, p.284-299, jun. 2015. FapUNIFESP (SciELO). Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/permusi2015a3115>.
- BARROS, Luís Cláudio. **A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso**. 2008. 277 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- BARRY, Nancy; HALLAM, Susan. Practice. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary E.. **The science & psychology of music performance**: Creative strategies for teaching and Learning. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- BEZERRA, Denize Maria. **Ação Pianística e Estados de Consciência**: Uma abordagem integrativa transpessoal. 2016. 84 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.
- CREMASCHI, Alejandro M.. The effect of a practice checklist on practice strategies, practice self-regulation and achievement of collegiate music majors enrolled in a beginning class piano course. **Sempre: Research Studies in Music Education**, Colorado Boulder/usa, v. 1, n. 1, p.223-233, jan. 2012.
- CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa**: Métodos qualitativo, quantitativo e misto. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf; TESCH-ROMER, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, v. 100 n.3, p.363-406, 1993.

FONTAINHA, Guilherme Halfeld. **O Ensino do Piano: Seus problemas técnicos e estéticos**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia. Ltda., 1956.

GABRIELSSON, Alf. Music performance research at the millennium. **Psychology Of Music**, Sweden, v. 31, n. 3, p.221-271, jan. 2003.

GARHAMMER, John. Princípios de Treinamento e Desenvolvimento. *In*: RASCH, Philip J. **Cinesiologia e Anatomia Aplicada**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3. ed. São Paulo: Atlas S.A., 1995. 159 p.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2008.

HALLAM, Susan et al. The development of practising strategies in young people. **Psychology Of Music**, [s.l.], v. 40, n. 5, p.652-680, 20 ago. 2012. SAGE Publications. <http://dx.doi.org/10.1177/0305735612443868>.

HOUAISS, Antônio; SALLES, Mauro de; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, 2001.

IIDA, Itiro. **Ergonomia: Projeto e produção**. 2. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2005.

JANUÁRIO, Marcelo Silva Silva et al. Aumento gradual da variabilidade de prática: efeito na aprendizagem da estrutura e na parametrização da habilidade. **Revista Brasileira de Ed. Fís. e Esporte**, São Paulo, p.769-779, set. 2016.

JØRGENSEN, Harald. Strategies for Individual Practice. *In* WILLIAMON, Aaron. **Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

JØRGENSEN, Harald. Instrumental Performance Expertise and Amount of Practice among Instrumental Students in a Conservatoire. **Music Education Research**. Oslo, p. 105-120. jan. 2002.

JØRGENSEN, Harald. Strategies for Individual Practice. *In* WILLIAMON, Aaron. *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 85-103.

KROEMER & GRANDJEAN. **Manual de Ergonomia: Adaptando o trabalho ao homem**. 5. ed. Porto Alegre: Bookmann, 2005.

KAPLAN, José Alberto. **Teoria da Aprendizagem Pianística: Uma Abordagem Psicológica**. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

KLICKSTEIN, Gerald. **The Musician's Way: A guide to practice, performance, and wellness**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

LEHMANN, Andreas C.; SLOBODA, John A.; WOODY, Robert H.. **Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the skills**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

MAGILL, Richard A.. **Aprendizagem Motora: Conceitos e aplicações**. 5. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

MCCORMICK, John; MCPHERSON, Gary. The Role of Self-Efficacy in a Musical Performance Examination: An Exploratory Structural Equation Analysis. **Psychology Of Music**, [s.l.], v. 31, n. 1, p.37-51, jan. 2003. SAGE Publications.
<http://dx.doi.org/10.1177/0305735603031001322>.

MCPHERSON, Gary E.; MCCORMICK, John. Self-efficacy and music performance. **Psychology Of Music**, [s.l.], v. 34, n. 3, p.322-336, jul. 2006. SAGE Publications.
<http://dx.doi.org/10.1177/0305735606064841>.

PAROLI, Rejane; TANI, Go. Efeitos das combinações da prática constante e variada na aquisição de uma habilidade motora. **Revista Brasileira de Ed. Fís. e Esporte**, São Paulo, v. 23, n. 3, p.221-234, jul. 2009.

PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary E.. **The science & psychology of music performance: Creative strategies for teaching and Learning**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. Desempenho pianístico e *Rodízio*: um sistema de organização Baseado na distribuição e variabilidade da prática. **Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**, Vitória, v. 25, n. 25, p.1-11, out. 2015.

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. Desempenho pianístico e organização do estudo através do Rodízio: um sistema de treinamento baseado na distribuição e variabilidade da prática. **Opus**, [s.l.], v. 23, n. 1, p.187-204, 30 abr. 2017. OPUS.
<http://dx.doi.org/10.20504/opus2017a2308>.

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. **Controle do movimento com base em princípio de relação e regulação do impulso-movimento**. Possíveis reflexos na ação pianística. Tese (Doutorado em Música - Práticas Interpretativas). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

_____. **Ciclos de movimento – um recurso técnico-estratégico interdisciplinar de organização do movimento na ação pianística**. In: XVI ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. Anais ... Brasília: UFB, 2006. p. 665-670.

RINK, John; GAUNT, Helena; WILLIAMON, Aaron. **Musicians in the Making: Pathways to Creative Performance**. New York: Oxford University Press, 2017.

SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos; GERLING, Cristina Capparelli. Investigação e auto regulação na preparação de uma obra pianística. **Simpósio de Cognição e Artes Musicais**, Rio de Janeiro, v. /, n. /, p.214-220, 25 maio 2010.

SANTOS, Rafael dos. Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente de Radamés Gnattali. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.3, 2002. p. 5-16

SLOBODA, John. **A mente Musical: A psicologia cognitiva da música**. Londrina/PR: EDUEL, 2008.

SCHMIDT, Richard. A.; LEE, Timothy. D. **Motor Control and Learning: a behavioral emphasis**. Illinois: Human Kinetics Publishers, 2005.

SCHMIDT, Richard; WRISBERG, Craig A.. **Aprendizagem e Performance Motora: Uma Abordagem da Aprendizagem Motora**. 4. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

UGRINOWITSCH, Hebert; BENDA, Rodolfo Novellino. Contribuições da Aprendizagem Motora: A prática na intervenção em Educação Física. **Areas de Atuação e Inverstigação em Educação Física e Esporte: Brasileira de Educação Física e Esporte**, São Paulo, v. 25, n. 12, p.25-35, dez. 2011.

USZLER, Marienne; GORDON, Stewart; SMITH, Scoot Macbride. **The well- tempered: keyboard teacher**. 2. ed. Canadá: Elyse Mach, 2000.

ZARIFIAN, Philippe. **Objetivo Competência: Por uma nova lógica**. São Paulo: Atlas, 2001.

ZIMMERMAN, Barry J. Self-Regulated Learning and Academic Achievement: An Overview. **Educational Psychologist**, New York, v. 1, n. 25, p.3-17, jan. 1990.

WILLIAMON, Aaron. **Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

WILLIAMON, Aaron; VALENTINE, Elizabeth. Quantity and quality of musical practice as predictors of performance quality. **British Journal Of Psychology**. Grã-bretanha, p. 353-376. jan. 2000.

WILLIAMON, Aaron; CLARK, Terry; Küssner Mats. Learning in the spotlight: Aproaches to self-regulating and profiling performance. In: **Musicians in the making: Pathways to Creative Performance**. New York: Orxord University, 2017. 1 v.

WISE, Karen; JAMES, Mirjam; RINK, John. Performers in the practice room. In: **Musicians in the making: Pathways to Creative Performance**. New York: Orxord University, 2017. 1 v.

ANEXOS

ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

O(a) senhor(a) está sendo convidado a participar de uma pesquisa de mestrado intitulada “O rodízio e a otimização do estudo pianístico: um estudo com alunos do bacharelado em piano da UDESC”, que fará acompanhamento e questionários tendo como objetivo analisar os aspectos que podem ser influenciados pela utilização de prática distribuída na organização do estudo ao piano, por meio da aplicação do sistema Rodízio com alunos do curso de bacharelado em piano da UDESC. Serão previamente marcados a data e horário para perguntas, utilizando questionário. Estas medidas serão realizadas na UDESC.

O(a) Senhor(a) e seu/sua acompanhante não terão despesas e nem serão remunerados pela participação na pesquisa. Todas as despesas decorrentes de sua participação serão ressarcidas. Em caso de dano, durante a pesquisa será garantida a indenização.

Os riscos destes procedimentos serão mínimos, pois o participante pode ter mais trabalho do que o normal, pois ele precisará estudar uma peça a mais no seu repertório. Para resolver esta questão, o indivíduo poderá se ausentar a qualquer momento da pesquisa ao sentir-se incomodado.

A sua identidade será preservada, pois cada indivíduo será identificado por um número.

Os benefícios e vantagens em participar deste estudo serão a oportunidade de conhecer um sistema de estudo que visa a otimização do tempo.

As pessoas que estarão acompanhando os procedimentos serão os pesquisadores Arílton Rodrigues Medeiros Junior e prof.^a Dr.^a Maria Bernardete Castelan Póvoas.

O(a) senhor(a) poderá se retirar do estudo a qualquer momento, sem qualquer tipo de constrangimento.

Solicitamos a sua autorização para o uso de seus dados para a produção de artigos técnicos e científicos. A sua privacidade será mantida através da não-identificação do seu nome.

Este termo de consentimento livre e esclarecido é feito em duas vias, sendo que uma delas ficará em poder do pesquisador e outra com o sujeito participante da pesquisa.

NOME DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL PARA CONTATO: Arílton Rodrigues

Medeiros Junior

NÚMERO DO TELEFONE: (48)991560901

ENDEREÇO:

. Itacorubi. Florianópolis/SC.

ASSINATURA DO PESQUISADOR:

Comitê de Ética em Pesquisa Envolvendo Seres Humanos – CEPESH/UDESC

Av. Madre Benvenuta, 2007 – Itacorubi – Florianópolis – SC -88035-901

Fone/Fax: (48) 3664-8084 / (48) 3664-7881 - E-mail: cepsh.reitoria@udesc.br /
cepsh.udesc@gmail.com

CONEP- Comissão Nacional de Ética em Pesquisa

SEPN 510, Norte, Bloco A, 3º andar, Ed. Ex-INAN, Unidade II – Brasília – DF- CEP: 70750-521

Fone: (61) 3315-5878/ 5879 – E-mail: conep@saude.gov.br

TERMO DE CONSENTIMENTO

Declaro que fui informado sobre todos os procedimentos da pesquisa e, que recebi de forma clara e objetiva todas as explicações pertinentes ao projeto e, que todos os dados a meu respeito serão sigilosos. Eu compreendo que neste estudo, as medições dos experimentos/procedimentos de tratamento serão feitas em mim, e que fui informado que posso me retirar do estudo a qualquer momento.

Nome por extenso

Assinatura _____

Local: _____ Data:

____/____/____ .

ANEXO B – PARTITURA: CANHOTO DE RADAMÉS GNATTALI

CANHÔTO
CHÔRODedilhado e pedal de.
FRANCISCO MIGNONE

RADAMÉS GNATTALI

A vontade

The first system of musical notation is for the piece 'Canhoto Chôro'. It begins with the tempo marking 'A vontade' (Ad libitum). The music is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked with a piano (*mp*) dynamic. The melody in the treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a 'rall.' (rallentando) marking and a final chord marked with a double asterisk (**).

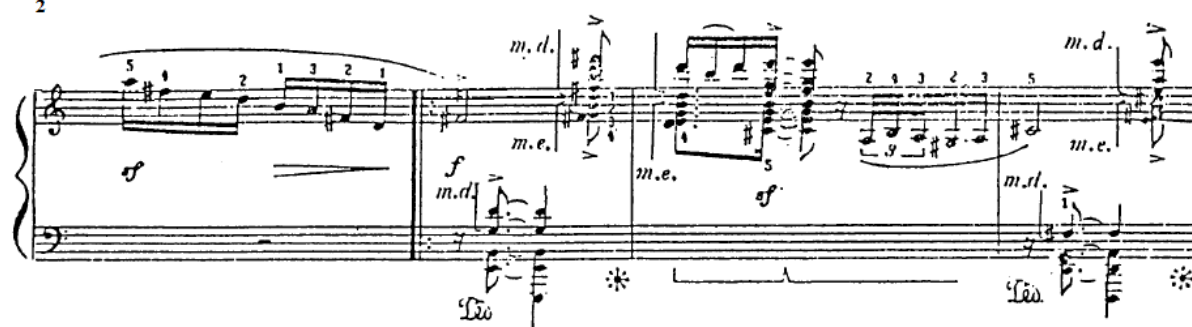
The second system of musical notation continues the piece. It begins with the tempo marking 'A tempo (não depressa)' and a metronome marking of 96-100. The music is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a 'm.d.' (moderato) marking and a final chord marked with a double asterisk (**).

The third system of musical notation continues the piece. It begins with the tempo marking 'A tempo (não depressa)' and a metronome marking of 96-100. The music is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a 'm.d.' (moderato) marking and a final chord marked with a double asterisk (**).

The fourth system of musical notation continues the piece. It begins with the tempo marking 'A tempo (não depressa)' and a metronome marking of 96-100. The music is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a 'm.d.' (moderato) marking and a final chord marked with a double asterisk (**).

The fifth system of musical notation continues the piece. It begins with the tempo marking 'A tempo (não depressa)' and a metronome marking of 96-100. The music is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings indicated by numbers 1-5. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a 'm.d.' (moderato) marking and a final chord marked with a double asterisk (**).

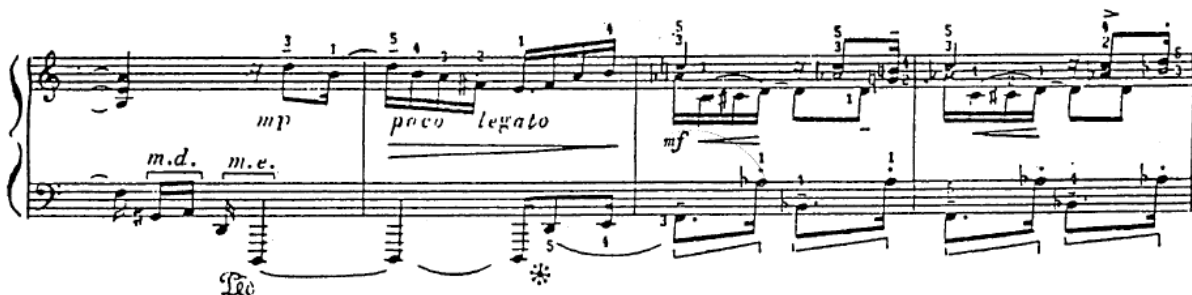
2



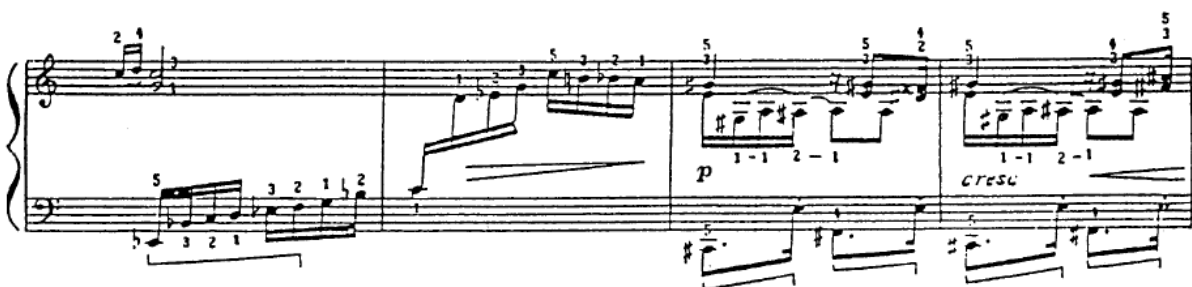
First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with fingering (5, 4, 2, 1, 3, 2, 1) and dynamic markings *sf*, *f*, and *sf*. The left hand (bass clef) has a bass line with dynamic markings *f* and *sf*. Fingerings (5, 2, 1) are indicated for the left hand. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.



Second system of musical notation. The right hand (treble clef) continues the melodic line with fingering (2, 4, 3, 2, 3, 5) and dynamic markings *sf* and *sf*. The left hand (bass clef) has a bass line with dynamic markings *f* and *sf*. Fingerings (5, 2, 1) are indicated for the left hand. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.



Third system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with fingering (3, 1, 5, 4, 2, 1, 4) and dynamic markings *mp* and *mf*. The left hand (bass clef) has a bass line with dynamic markings *mp* and *mf*. Fingerings (5, 1, 1, 2, 1) are indicated for the left hand. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.



Fourth system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with fingering (2, 4, 5, 3, 2, 1, 5) and dynamic markings *p* and *cresc.*. The left hand (bass clef) has a bass line with dynamic markings *p* and *cresc.*. Fingerings (5, 3, 2, 1, 2) are indicated for the left hand. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.



Fifth system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with fingering (4, 5, 9, 5, 4, 3, 2, 1, 5) and dynamic markings *f* and *sf*. The left hand (bass clef) has a bass line with dynamic markings *f* and *sf*. Fingerings (5, 3, 1) are indicated for the left hand. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.



First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes, including fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p subito* and *f*. A first ending bracket is present.



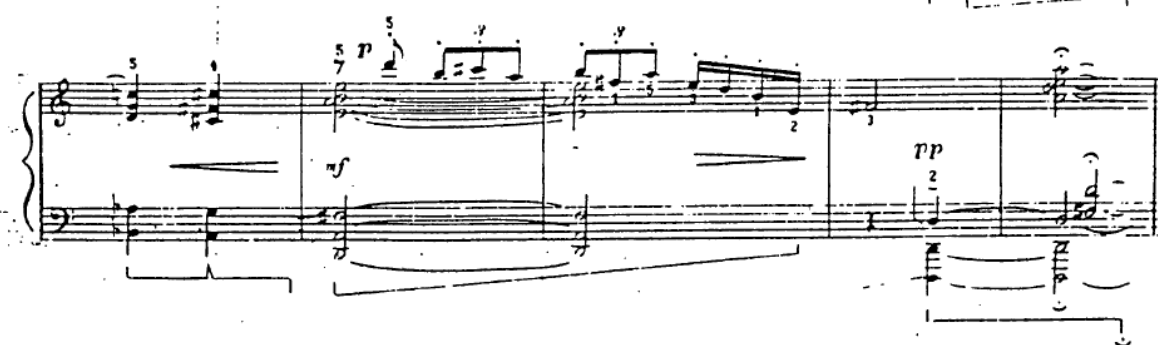
Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns, including fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The left hand has a more active role with eighth-note figures. Dynamics include *f*, *ligado*, and *p*. A second ending bracket is present.



Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The left hand plays a simple harmonic accompaniment. Dynamics include *p* and *f*.



Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The left hand plays a simple harmonic accompaniment. Dynamics include *p*. The system includes the instruction *Do Sano com repetição* and *Menos*.



Fifth system of musical notation. The right hand features a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. The left hand plays a simple harmonic accompaniment. Dynamics include *f* and *pp*. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

APÊNDICES

APÊNDICE A - QUESTIONÁRIO 1



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS
ARÍLTON RODRIGUES MEDEIROS JUNIOR
PROF.^a Dr.^a MARIA BERNARDETE CASTELAN PÓVOAS

Questionário 1

Nome: _____ Sujeito nº _____

Idade: _____ Sexo: () F () M Formação acadêmica/fase do curso _____

1. Com que idade você começou a estudar piano ou outro instrumento de teclado?

2. Qual a peça musical que você já tocou e considera a mais complexa?

3. Quais peças você está estudando atualmente?

1. _____

2. _____

3. _____

4. _____

4. Você costuma registrar/verificar seu tempo de estudo?

() Sim

() Não

5. Quanto tempo ininterrupto, em média, dura cada período de estudo?

- | | |
|---|--|
| ☐ De 15 e 20 minutos | ☐ de 40 a 60 minutos |
| ☐ De 20 a 30 minutos | ☐ Mais de 1 horas |
| ☐ De 30 a 40 minutos | ☐ Não costumo registrar o tempo de estudo |

6. Quanto tempo, em média, você estuda por dia?

- | | |
|---|---------------------------------|
| ☐ 1 h | ☐ 1½ hs. |
| ☐ 2 h | ☐ 2½ hs. |
| ☐ 3 h | ☐ 3½ hs. |
| ☐ 4 h | ☐ 4½ hs. |
| ☐ 5 h | ☐ 5½ hs. |
| ☐ 6 h | ☐ 6½ hs. |
| ☐ Mais do que o tempo acima: _____ | |

7. Você tem um planejamento de estudo semestral?

- | | |
|------------------------------|------------------------------|
| ☐ Sim | ☐ Não |
|------------------------------|------------------------------|

7.2 Se sua resposta for sim, de que forma você inicia o estudo das peças novas a cada semestre e como é o estudo dessas peças no decorrer do semestre?

8. Você costuma fazer anotações na partitura? Se sua resposta for sim, que tipo de anotações?

- | | |
|------------------------------|------------------------------|
| ☐ Sim | ☐ Não |
|------------------------------|------------------------------|

9. Você já teve que tocar uma peça em pouco tempo de estudo? Se sua resposta for sim, qual estratégia você utilizou?

- | | |
|------------------------------|------------------------------|
| ☐ Sim | ☐ Não |
|------------------------------|------------------------------|

10. Você já sentiu dores no corpo ao estudar piano? Se sua resposta for sim, em quais partes?

() Sim

() Não

11. Você já sentiu a falta de domínio técnico e musical ao executar uma peça musical em alguma oportunidade de apresentação? Se sua resposta for sim, assinale com X o fator que pode ter influenciado na causa.

() Sim () Não

() Desconcentração nos estudos (ruídos externos, problemas pessoais e outros)

() Perda do controle e monitoramento da evolução do estudo por excesso de atividades

() Prática ininterrupta por horas

() Desmotivação nos estudos

() Falta de estudo concentrado

() Falta de dedicação

APÊNDICE B - QUESTIONÁRIO 2



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS
ARÍLTON RODRIGUES MEDEIROS JUNIOR
PROF.^a Dr.^a MARIA BERNARDETE CASTELAN PÓVOAS

Questionário 2:

(Parte de procedimento experimental realizado com pianistas –Rodízio)

Nome: _____ Sujeito nº _____

Idade: _____ Sexo: () F () M

1. Em uma escala de 0 a 5, como você avalia seu comprometimento com o experimento? Sendo 0 sem comprometimento e 5 máximo comprometimento. Comente:

() 0 () 1 () 2 () 3 () 4 () 5

2. Com qual dos aspectos listados abaixo você mais se preocupou durante o processo de estudo da peça *Canhoto*? Assinale e comente (por serem poucas as opções listadas, pode haver alguma observação adicional de sua parte):

- () Tocar bem na gravação
() Seguir o protocolo da pesquisa
() Ambos
() Outro

3. Em uma escala de 0 a 5, como você se avalia sua execução instrumental da peça na gravação?

Sendo 0 muito ruim e 5 muito boa. Comente:

() 0 () 1 () 2 () 3 () 4 () 5

4. Relate sobre o seu processo de estudo da peça *Canhoto*.

5. Em sua opinião, quais os pontos positivos e negativos da forma como você foi orientado a estudar a peça?

6. A lista de conferência interferiu no estudo da peça? Você poderia apontar um ou mais aspectos?

7. Em algum momento você quis desistir de estudar a peça? Por quê? Comente.

() Sim () Não

() Falta de motivação

() Falta de concentração

() Falta de planejamento e organização

() Dor no corpo

() Outro

8. Classifique de 0 a 10 (uma média) o seu nível de atenção em cada seção de estudo de *Canhoto*. Por quê?

9. Houve controle sobre sua própria aprendizagem? Você poderia relatar sobre alguma(s) situação(ões) técnico-musical(ais) ou (trecho(s))?

- ✓ Fique à vontade para maiores observações pessoais, sugestões, críticas.

Obrigado por sua dedicação neste experimento!

APÊNDICE C – PROTOCOLO DE AVALIAÇÃO DE EXECUÇÕES INSTRUMENTAIS

Formulário de avaliação de execução pianística (Interpretação).

Formulário de avaliação da execução pianística da peça Canhoto de Radamés Gnattali por sujeitos participantes em procedimento experimental. O experimento contou com a participação de dois grupos de pianistas, Grupo Experimental (GE) e Grupo Controle (GC). Dentre as técnicas de coleta de dados consta a avaliação das gravações por professores, convidados externos. Cada gravação é resultado de uma média de vinte minutos por dia de prática ao piano por 5 dias durante 8 semanas, totalizando 13,3 horas de estudo, aproximadamente.

Favor preencher este formulário onde 1 = muito ruim, 2 = ruim, 3 = razoável, 4 = bom, 5 = muito bom.

Endereço de e-mail *

Endereço de e-mail válido

Este formulário coleta endereços de e-mail. [Alterar configurações](#)

Sujeito 1

	1	2	3	4	5
Precisão rítmica	☐	☐	☐	☐	☐
Fluência e agógica	☐	☐	☐	☐	☐
Pedalização	☐	☐	☐	☐	☐
Articulação	☐	☐	☐	☐	☐
Dinâmica	☐	☐	☐	☐	☐
Projeção sonora	☐	☐	☐	☐	☐
Clareza de execu...	☐	☐	☐	☐	☐
Estilo/gênero	☐	☐	☐	☐	☐

Observações sujeito 1

APÊNDICE D – LISTA DE CONFERÊNCIA



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS
 ARÍLTON RODRIGUES MEDEIROS JUNIOR
 PROF.^a Dr.^a MARIA BERNARDETE CASTELAN PÓVOAS

Aspectos Trabalhados	Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4	Semana 5	Semana 6	Semana 7	Semana 8
Análise da partitura								
Dedilhado								
Direção da frase								
Ritmo								
Articulação								
Dinâmica								
Andamento								

Obs.:

- 1) Anotar de 0 a 5 a frequência dos aspectos trabalhados na semana, sendo 0 sem frequência e 5 muita frequência.
- 2) Se possível relatar o aspecto que mais chamou a atenção trabalhada na semana.
- 3) Caso os aspectos estudados no dia não estejam listados na tabela, relate nas linhas abaixo, anotando o número da semana ao lado.
- 4) Anotar o andamento

APÊNDICE E – CARTA DE SOLICITAÇÃO A PROFESSORES AVALIADORES

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – PPGMUS

Florianópolis, 12/03/2018.

Ao Ilmo Sr. Professor Dr.(a)

Vimos por meio desta, solicitar sua participação voluntária como professor avaliador de execuções instrumentais, uma das etapas de procedimento experimental. As avaliações farão parte dos dados a serem analisados e os resultados integrarão a dissertação intitulada “O Rodízio e a otimização da prática pianística: um estudo experimental”⁴¹.

O foco da investigação é tratar e avaliar a aplicação Rodízio (PÓVOAS, 2017, 2015), um sistema de treinamento de execução instrumental que integra aspectos como planejamento e organização do treinamento, prática distribuída e variabilidade de prática, dentre outros, no estudo pianístico. O procedimento experimental teve como foco central avaliar o sistema Rodízio e atributos que o permeiam através de sua aplicação na preparação e execução de peça solo *Canhoto* (1943) de Radamés Gnattali (1906-1988), com o objetivo de levantar e aspectos que poderiam ser influenciados por sua utilização na organização do treinamento pianístico. Entre as ações consta uma revisão de literatura que trata sobre os aspectos elencados, interdisciplinarmente, em campos como da coordenação motora e psicologia da música. O estudo experimental foi realizado com a participação de dois grupos de sujeitos, Grupo Experimental (GE) e Grupo Controle (GC), integrados por alunos e ex-alunos dos cursos de bacharelado e mestrado em piano da UDESC, e convidados. Como partes do protocolo foram utilizadas técnicas de coleta de dados como: dois questionários (1 e 2), gravação das execuções instrumentais ao final do processo e formulário para avaliação das gravações por professores

⁴¹ A dissertação “O Rodízio e a otimização da prática pianística: um estudo experimental” está sendo desenvolvida no curso de pós-graduação em música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina na sub-área: Interpretação e Criação Musical.

avaliadores, convidados externos. Foi feita a gravação em áudio, vídeo e arquivo MIDI da execução instrumental de 17 sujeitos, sendo oito do GC e nove do GE.

Considerando sua reconhecida experiência para a área, convidamos-vos para fazer a avaliação das 17 execuções instrumentais que poderá ser realizada através da escuta dos áudios e preenchimento de um formulário de avaliação que será disponibilizado no *google docs*, materiais a serem disponibilizados após seu aceite em participar dessa avaliação.

Aguardamos sua resposta para envio dos materiais. Neste caso, solicitamos gentilmente que a avaliação seja realizada dentro do período de 20 dias para que haja tempo hábil para a análise dos dados seja concluída.

Agradecemos sua essencial contribuição para esta pesquisa.

Sua identidade será mantida em sigilo.



Arilton Rodrigues Medeiros Junior
Aluno do PPGMUS – UDESC



Dr.^a Maria Bernardete Castelan Póvoas
Professora orientadora

APÊNDICE F - RELATO DOS ENCONTROS

Encontro 1 (17/08/17)

Foi ordenado o grupo de sujeitos em dois (GE e GC) dando prioridade para a inclusão do grupo controle aquele sujeito que não teria disponibilidade para as reuniões semanais ocorridas no GE. Os grupos foram informados á respeito do sistema Rodízio. Foi também entrega da lista de conferência, do termo de consentimento para assinatura e do questionário 1 a todos os sujeitos. Os sujeitos do GC foram orientados a estudarem a peça conforme seus princípios, podendo procurar orientação, e que mantivessem uma média de estudo de 2 horas semanais para a peça, tempo este equivalente ao tempo médio de estudo semanal solicitado ao GE. Foi comunicado a este que o pesquisador estaria à disposição para esclarecer eventuais dúvidas em horários não coincidentes com os próximos 7 encontros para orientação do GE. Caso o sujeito do GC não conseguisse realizar tal equilíbrio em tempo de estudo, ou se ficasse por um ou mais dias sem estudar, foi solicitado que ele anotasse na lista de conferência detalhes sobre procedimentos adotados. Terminada a reunião, foi enviada uma minuciosa explicação sobre a utilização da Planilha de treinamento (PTr) para os sujeitos do GE, na qual o tempo de treinamento por seção seria de 10 minutos conforme PTr organizada no estudo piloto (ver p. 54).

Encontro 2 (24/08/17)

Somente o GE participou deste segundo encontro e dos demais. Nele foram firmados conceitos sobre funcionalidades dos quesitos necessários à operacionalização do Rodízio tais como o uso do cronômetro para delimitar o tempo de prática de cada seção, o cumprimento de pausas para descanso entre uma ou duas seções de treinamento. Também foi orientado sobre a forma de utilização da PTr.

Encontro 3 (31/08/17)

Foi abordado sobre “Tipos de prática” segundo os domínios da prática instrumental e coordenação motora, e apresentada com mais detalhes aquelas implícitas no Rodízio, ou seja, a prática distribuída e a variabilidade da prática, as que mais foram utilizadas no estudo piloto. Foi comentado sobre a importância do estudo lento com o máximo de observação aos aspectos técnicos e musicais referentes à produção de sonoridade e fidelidade à partitura desde o início do estudo. O encontro seguinte ocorreu no dia 14/09/2017, tendo em vista o feriado do dia 07/09/2017.

Encontro 4 (14/09/2017)

Neste encontro foi solicitado que cada um sujeito fizesse uma auto-avaliação, do processo de aprendizagem da peça até o momento, com base em quatro aspectos: 1) Memorização, 2) Nível de atenção, 3) Cansaço Físico e Mental, 4) Metacognição (Planejamento, Monitoramento e Avaliação) – controle sobre a evolução da peça.

1) Memorização: Nessa etapa os sujeitos relataram que a peça não estava totalmente memorizada, sendo necessário olhar para a partitura para lembrar trechos. Para alguns, trechos tidos como de mais fácil leitura e execução estariam quase de memória e outros consideraram a peça de difícil memorização.

2) Nível de atenção: Alguns sujeitos relataram que sobrou tempo. Para outros o nível de atenção é “alto” porque é pouco tempo. Para alguns “o nível de atenção é elevado e com isso o tempo passa muito rápido”, sendo necessário cuidar para não passar do tempo proposto. Para este aspecto, boa parte das respostas foram mais positivas do que o contrário.

3) Cansaço Físico e Mental: Relataram os sujeitos não haver cansaço. “Só se tiver por outros motivos”.

4) Alguns sentem necessidade de praticar frases maiores, outros ainda precisam continuar com a prática fragmentada. Conseguem estabelecer foco em “algumas coisas mais complexas”. Alguns sabem quais os pontos mais frágeis. Um dos sujeitos relatou nunca antes ter conseguido estudar em feriados e que está se sentindo mais motivado com o sistema Rodízio.

Encontro 5 (21/09/2017)

Foram checadas as marcações das listas de conferência e foi reforçado quanto às características fixas do Rodízio, além de sua flexibilidade quanto à organização de seções e utilização de adicionais recursos.

Encontro 6 (28/09/2017)

No encontro 6 foi estabelecido o início da prática de seções integrais, e que uma vez por semana fosse executada a peça ao piano do início ao final, no andamento em que o sujeito pode tocar. Posteriormente aos recados sobre como proceder nesta fase do experimento, foram realizados dois exercícios: o primeiro, com o objetivo de testar a memorização, e o segundo, levantar pressupostos sobre desmotivação. O primeiro exercício era escrever um compasso da peça *Canhoto*, da melhor maneira possível. A conclusão do exercício foi que a maior parte dos sujeitos muitas vezes lembrava-se do começo e final da frase (ou fragmento

musical), mas no meio dela, permanecia um “borrão” na memória. Alguns sujeitos tiveram dificuldade de escrever o texto musical e somente um sujeito não conseguiu escrever.

Durante um breve debate sujeitos manifestaram-se a respeito de fatores que poderiam causar ausência de motivação para ao estudo. Alguns pontos foram levantados pelos sujeitos como: a sensação de não estar progredindo, ausência de evolução notável, cansaço, sono, preguiça, falta de disponibilidade de sala no departamento de música, pressão, ansiedade, falta de objetivo, cumprir obrigações e, sobretudo, a falta de planejamento.

Encontro 7 (05/10/2017)

Neste encontro foram abordadas definições sobre a prática deliberada. Foi promovido um debate, entre os sujeitos presentes, sobre esses tópicos iniciando com a seguinte pergunta: Qual a possível relação entre prática deliberada e Ródizio? As respostas foram: “foco no presente”. A relação entre a prática deliberada e o rodízio destacada por um dos sujeitos foi sobre a organização da prática no que diz respeito a compreensão das seções. Ou seja, como os sujeitos não participaram da etapa de organização das seções do Rodízio que foi feita pelo pesquisador, o sujeito teve a necessidade de compreender o fato de as seções não serem homogêneas em termos de número de compassos ou quantidade de material. O mesmo sujeito identificou que a organização das seções sempre parte de uma justificativa, seja ela por questões de complexidade técnica ou para interligar as [UTr's]. Segundo o sujeito, a justificativa sobre a delimitação das seções antes de praticar contribui para uma maior concentração no conteúdo musical necessário a ser trabalhado. Relata ainda este sujeito que, se durante a prática ele olhar para o celular mais de uma vez, é porque ele não está concentrado. Em linhas gerais, falou-se que a organização e distribuição de seções de estudo permite ao indivíduo focar sua prática na resolução de questões técnico-instrumentais pontuais, tendo como consequência uma provável otimização do tempo de estudo global.

O encontro seguinte ocorreu no dia 19/10/2017 tendo em vista o feriado do dia 12/10/2017.

Encontro 8 (19/10/2017)

Neste encontro foi falado sobre conceitos de auto-eficácia. Um dos sujeitos disse que a crença de auto-eficácia tem relação com o Rodízio se o próprio sujeito decidir sobre a organização das seções de estudo, pois segundo ele, é uma questão de autonomia e administração completa da prática. Também foi solicitado aos sujeitos para que expressassem aspectos positivos e negativos sobre o Rodízio no experimento. Segundo os sujeitos, houve dois

pontos negativos: 1) a não participação deles na montagem do Rodízio 2) A utilização da “Prioridade” para a prática de forma livre (o que auxiliaria na fluência da peça). Os pontos positivos foram: objetividade, gerenciamento, a memorização de situações técnico-instrumentais, equilíbrio da prática, foco no presente, inquietude positiva (em função do tempo limitado de estudo).

APÊNDICE G – NOTAS DOS PROFESSORES AVALIADORES (SUJEITOS DO GE)

		Avaliador A	Avaliador B	Avaliador C	Avaliador D	Avaliador E	Média-Prof. p. aspecto	Média Geral
SUJEITO E2	Precisão Rítmica	5	4	4	5	5	4,6	4,325
	Fluência e agógica	4	4	3	5	5	4,2	
	Pedalização	5	4	4	4	5	4,4	
	Articulação	5	3	4	5	5	4,4	
	Dinâmica	4	4	3	4	5	4	
	Projeção Sonora	5	4	3	4	5	4,2	
	Clareza de Execução	5	4	4	5	4	4,4	
	Estilo/Gênero	5	4	4	4	5	4,4	
SUJEITO E5	Precisão Rítmica	4	5	4	4	5	4,4	3,625
	Fluência e agógica	3	4	3	4	4	3,6	
	Pedalização	3	4	4	4	4	3,8	
	Articulação	3	4	4	4	4	3,8	
	Dinâmica	2	4	2	3	4	3	
	Projeção Sonora	3	4	3	4	4	3,6	
	Clareza de Execução	3	5	3	4	4	3,8	
	Estilo/Gênero	2	4	2	4	3	3	
SUJEITO E6	Precisão Rítmica	5	3	3	4	4	3,8	3,575
	Fluência e agógica	5	3	3	3	5	3,8	
	Pedalização	5	3	3	3	4	3,6	
	Articulação	5	3	3	4	4	3,8	
	Dinâmica	4	2	3	3	4	3,2	
	Projeção Sonora	4	3	3	3	4	3,4	
	Clareza de Execução	5	3	3	3	4	3,6	
	Estilo/Gênero	4	3	3	3	4	3,4	
SUJEITO E8	Precisão Rítmica	4	3	2	4	4	3,4	3,225
	Fluência e agógica	3	3	2	3	4	3	
	Pedalização	4	4	2	4	5	3,8	
	Articulação	3	3	2	4	5	3,4	
	Dinâmica	3	3	2	3	3	2,8	
	Projeção Sonora	4	4	3	3	4	3,6	
	Clareza de Execução	3	4	2	3	3	3	
	Estilo/Gênero	3	3	1	3	4	2,8	
SUJEITO E9	Precisão Rítmica	4	5	3	4	3	3,8	3,8
	Fluência e agógica	3	4	3	4	3	3,4	
	Pedalização	3	5	4	3	4	3,8	
	Articulação	3	4	4	3	4	3,6	
	Dinâmica	3	5	4	4	4	4	
	Projeção Sonora	4	5	4	4	5	4,4	
	Clareza de Execução	3	5	3	4	5	4	
	Estilo/Gênero	3	4	3	3	4	3,4	

APÊNDICE H – NOTAS DOS PROFESSORES AVALIADORES (SUJEITOS DO GC)

		Avaliador A	Avaliador B	Avaliador C	Avaliador D	Avaliador E	Média-Prof. p. aspecto	Média Geral
SUJEITO C1	Precisão Rítmica	5	3	4	3	5	4	3,775
	Fluência e agógica	5	3	4	3	5	4	
	Pedalização	4	3	4	3	4	3,6	
	Articulação	5	3	5	3	5	4,2	
	Dinâmica	4	3	3	2	4	3,2	
	Projeção Sonora	5	4	4	3	5	4,2	
	Clareza de Execução	4	3	3	3	5	3,6	
	Estilo/Gênero	4	3	3	3	4	3,4	
SUJEITO C3	Precisão Rítmica	3	4	3	4	4	3,6	3,525
	Fluência e agógica	4	4	4	4	4	4	
	Pedalização	3	5	2	4	3	3,4	
	Articulação	3	4	3	4	3	3,4	
	Dinâmica	3	4	3	3	3	3,2	
	Projeção Sonora	4	5	4	3	3	3,8	
	Clareza de Execução	3	5	3	3	3	3,4	
	Estilo/Gênero	4	4	3	3	3	3,4	
SUJEITO C5	Precisão Rítmica	5	4	3	4	4	4	3,65
	Fluência e agógica	4	3	3	3	5	3,6	
	Pedalização	4	4	3	3	5	3,8	
	Articulação	5	4	3	3	5	4	
	Dinâmica	3	3	3	3	4	3,2	
	Projeção Sonora	3	4	3	4	5	3,8	
	Clareza de Execução	4	3	3	2	4	3,2	
	Estilo/Gênero	4	4	3	3	4	3,6	
SUJEITO C7	Precisão Rítmica	3	3	3	3	4	3,2	3,1
	Fluência e agógica	2	3	2	4	4	3	
	Pedalização	3	4	3	3	5	3,6	
	Articulação	3	3	2	2	4	2,8	
	Dinâmica	2	3	3	4	4	3,2	
	Projeção Sonora	2	3	3	3	4	3	
	Clareza de Execução	3	3	2	2	4	2,8	
	Estilo/Gênero	3	4	2	3	4	3,2	
SUJEITO C8	Precisão Rítmica	3	3	2	3	4	3	2,7
	Fluência e agógica	3	2	1	2	3	2,2	
	Pedalização	4	3	2	3	3	3	
	Articulação	3	2	2	2	4	2,6	
	Dinâmica	3	3	2	2	3	2,6	
	Projeção Sonora	3	4	3	3	4	3,4	
	Clareza de Execução	3	3	1	1	3	2,2	
	Estilo/Gênero	3	3	2	2	3	2,6	